EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

Temmuz - Ağustos 1993 Fiyatı: 35.000 TL. Yıl : 2 Sayı : 9

Selçuk Budak / **kalem ya da kaos** • Gökhan Cengizhan / **yanlızca şarlatan** • Sinda Gregory / **paul auster ile söyleşi** • Calvin S. Brown / **karşılaştırmalı edebiyat** • Kemal Sılay / **barthes ve foucault'nun yazar teorileri** • Ahmet Kocaman / **dilbilim ve edebiyat** • **Öyküler** : Yeşim Dorman • Ahmet Yıldız • Göksun Yazıcı / **Şiirler** : Ahmet Erhan • Osman Olmuş • İbrahim Baştuğ • Hayati Baki • Ege Berensel • Günhan Burak • Oğuz Özdem • Yavuz Yıldırım

9

içindekiler

2
Selçuk Budak
Ruh Sağlığı ve Edebiyat
Kalem ya da Kaos

13
Ahmet Erhan
Çağdaş Yenilgiler
Ansiklopedisi

19
Gökhan Cengizhan
Yalnızca Şarlatan

25
Herlinde Koelbl
"Nina"

26
Kemal Sılay
Barthes ve Foucault'nun
Yazar Teorileri Üzerine

32
Hayati Baki
İmdi, Güneşin
Karangu Yüzüyle

33
Larry Mc Caffery
Sinda Gregory
Paul Auster Ile Bir Söyleşi

47
Günhan Burak
Auster'ın Tuhaf Raslantıları

51
Yavuz Yıldırım
Yatışır, Eksilir Hayat

52
Yeşim Dorman
Mührüm

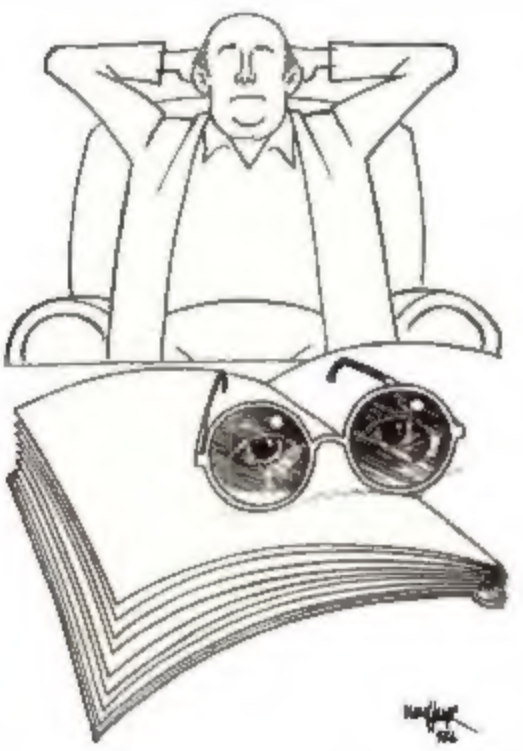
54
Ege Berensel
Pusula

55
Ahmet Kocaman
Dilbilim ve Edebiyat

58
İbrahim Baştuğ
Kavis

61
Ahmet Yıldız
Beşinci Kalta Bir Pencere

69
Osman Olmuş
Velhâsıl Yaz



70
Günhan Burak
Nemeçsek

71
Calvin S. Brown
Karşılaştırmalı Edebiyat

89
Oğuz Özdem
Uzaklıklar

90
Göksun Yazıcı
Kapıaltı ve Onbirgülüş

EDEBİYAT ve ELEŞTİRİ

Hedef Reklam Ltd. Şti
Adına Sahibi
Ahmet Yıldız

Yazı İşleri Müdürü
Saltuk Deniz

Yönetim
Gökhan Cengizhan - Ahmet Yıldız

Dizgi :
Sezer Darboğaz
343 28 48 Ankara

Baskı
Özkan Matbaacılık San.Tic.Ltd.Şti.
Tel [illegible] 59 74

İki ayda bir yayınlanır
35.000.- TL (KDV dahil)

Yazışma adresi
Edebiyat ve Eleştiri Dergisi
G.M.K. Bulvarı 21/9 ANKARA
Tel 230 16 72 - 231 59 98
231 69 78 • Fax : 231 00 61

Abone bedelleri
Yurtiçi 200.000.-TL
Yurtdışı 40 $, 60DM

Abone olmak için
Ahmet Yıldız
Halkbank Demirtepe Şubesi
39035410 no'lu hesabına abone bedelini yatırmanız ve dekontun fotokopisini dergiye göndermeniz yeterlidir.

KAPAK
Holger Mathias - 'Eski Günler'

Edebiyat ve Eleştiri'nin yayımına, özellikle 1989 değişiminin ürkütücü belirsizliğini cesaretle aşmak gibi bir iradeyle başlanıldı. Çünkü belirsizlik ve toz duman arasında, geleneksel kaygılar ve politik kamburlarımız hâlâ mevcuttu. Ağzınızı açıp bir söz söylemeniz aleyhinize delil olarak kullanılabilirdi. Ama en büyük kazanımın, birşeyler söylemeye başlamak olacağını, kuytu bir köşede büyümüş gözlerle olup bitenlerin seyircisi olmak yerine, sözkonusu ataleti reddetmemiz ve azgın dalgaların arasına filikamızı fazla gecikmeden indirip kürek çekmeye başlamamız gerektiğini kavramıştık. Bir bunalımı yaşıyorduk kuşkusuz, düşünen bir beyin için, 1980'lerin yıkıcı ve kör yıllarından, ısrarla ve bir "namus" gibi korunmuş 'umut'lardan sonra, birden havalarda uçuşan düşünsel ve felsefi bir sürü kavramın içerisinde sıkışıp kalmış olduğumuz bir zaman dilimi.. Biz kendi diyalektiğimizden yola çıktık. Filikamızı indirdiğimiz liman belliydi, ama nehrin çamurluğu ve sürekli yağan yağmur ve nehir yatağına doğru ilerleyen 'morev'ler.. bizi nereye sürükleyecekti.. belirsizdi. Ama birbuçuk yıla yaklaştığımız bugünlerde, artık yatağımızı tanıyoruz. Filikanın içindekiler olarak biz birbirimizi tanıdık en azından. Yeni yolcular geldi, gömlekleri ıslak. Bu süreç, bu ayıklanma ve temizlenme sonrası, gereksiz yüklerden de kurtulduktan sonra, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: İlle de nerede durduğumuzu anlamak için bizden ilkeler demeti, maddeleştirilmiş belgeler veya bir "manifesto" talep edenler, belki de bir süre daha bekle[illegible]k zorunda kalacaklar. Lütfen dergiyi izleyin! Orada gördüğünüz düzensiz düzenin ya da düzensizliğin ya da çizgisiz çizginin, sözünü ettiğimiz bunalım ve sıkışma evresini aşmak gibi bir çabayı alabildiğine yoğunlaştırdığını farkedeceksiniz. Zaman zaman cılızlaşıp bizim yardımımıza gereksinim duyan, ama çoğunlukla bizi de arkasından sürükleyen, bu yorucu ve zevkli dergi faaliyetinin, orada buluşan onlarca insanın ve binlerce sözcüğün, bizde ve sizde bıraktığı anlam ne ifade ediyorsa, Edebiyat ve Eleştiri dergisinin gerçeği de odur! Yaşadığımız tarihsel dönemde, doğruyu ve gerçeği temsil etme yetkisi kimsenin tekelinde değildir. Bizde de olamayacağı gibi. O halde, bu tarihsel değişkenler ve kazanımlar toplamında, dergi sürecini büyük bir merakla izleyenler, aynı zamanda ona katılabilirler de.. Edebiyat ve Eleştiri sayfaları bu katkıya açıktır. Marksizm, tarih, siyaset, estetik, psikanaliz, dilbilim, vs.. Edebi gerçekliğimiz, bütün bu özgül yaklaşımların karşılıklı ve sıkı bir sorgulanmasından ortaya çıkacaktır. Edebiyat kadar, geçmişimizi, şimdiki durumumuzu ve geleceğimizi de sürekli olarak içinde barındıran, böylesi bir zenginlik taşıyan bir insan edimi daha yoktur. Başkalarını da dikkatlice izleme alçakgönüllülüğünü gösteremeyenler, burunları havada ve kendi fakir tarikatlarında yaşayanlar, şu anda tanık olunan ve müdahale edebilme şansını da potansiyel olarak içinde taşıyan tarihsel gerçekliğin, en uzağında kalanlardır.

Edebiyat ve Eleştiri'nin belki de farkı budur!

E. ve E.

SELÇUK BUDAK

ruh sağlığı ve edebiyat II

kalem ya da kaos *

Buna karşılık yaşam, her an kurulan ve yeniden kırılan bir dengeler zinciridir. İnsan, kaos yaratamayacağı gibi, kaosu yok da edemez. Yapabileceği tek şey onunla dinamik bir etkileşim içinde kalmaya çalışmaktır. Buysa anlamaktan ve üretmekten başka bir şey değildir. Bunun yolu da kaosa yenik düşmeden kaosa açık olmaktır. İnsanın kaosla dinamik etkileşimi içinde (ona düzen verme çabasında) gerekli olan kavrama, soyutlama, tasarlama ve yeniden şekillendirme için ortak, kapsamlı bir kavram olması ölçüsünde "yazmak," insanın geliştirdiği en etkili eylem yollarından birisidir.

Sahi bir insan niçin yazmak ister? Onu yazmaya iten güdü gücü nedir? Sahi siz, kendi çevrenizde, yaşamının şu veya bu döneminde şiir veya öykü yazmayı denemeyen veya arzulamayan birisine hiç rastladınız mı? *'Hayatımda hiç şiir (öykü, vs.) yazmadım, hiçbir zaman böyle bir arzu duymadım,'* diyen birisine?

Sanırım bu soruya 'evet' demekte epeyce zorlanacaksınız. İstisna bulmak ne kadar zor değil mi? Ben kendi adıma, buna tek bir istisna tanıdım, o da resimle uğraşıyormuş! (Şimdi ise *'güzel yazabilmeyi isterdim!'* diyor.) Herkes ,kendi yaşam pratiğinden, kendini ve çevresini gözleyerek, 'yazma arzusunun' neredeyse evrensel bir itki olduğunu kendi kendine kanıtlayabilir. Ben bir adım daha ileri gidip, böyle bir

* Edebiyat ve Eleştiri'nin 6-7 sayısındaki 'tanışma' yazısını bitirirken, bu sayıda 'umut-umutsuzluk, sağlık-patoloji' denklemlerini incelemeye çalışacağımı yazmıştım. Ama şimdi anlıyorum ki, böyle bir inceleme için her şeyden önce kişiyi yazmaya iten şeyin ne olduğunu enikonu ele almamız gerekir. Bunu yapabilirsek, zor bir işi de kolaylamış oluruz. Umut-umutsuzluk, sağlık-patoloji gibi çelişkileri soyut, karmaşık, insanı duygudan ve deneyimden koparan kuru (teorik) terimlerle tartışmak kafanızı karıştırabilir. Hem bu bir yöntem sorunu. Kişisel olarak ben, işlevsel ve analitik düşünme eğilimliyim. Konulara yaklaşırken, mevcut her türlü teoriyi elimin tersiyle itmeyi, sıfırdan başlayarak yeniden üretmeyi, 'benim' bakış açım diyebileceğim bir bakış açısı (daha önce keşfedilmiş bile olsa) yakalamaya çalışmayı tercih ediyorum. Çünkü bana göre yazmak, bir yönüyle 'Amerikaları yeniden keşfetmedir.' Yöntem olarak, pratik gözlemlerden yola çıkacağım ama 'ekstremleri' (büyük ustaları) değil, sıradan, ortalama insanları ele almaya çalışacağım. Bunun bize ne kadar ilginç yaklaşımlar kazandırabileceğini göreceksiniz. Burada, yazacağımı söylediğim şeylerin ancak küçük bir kısmını yazabileceğimi de belirtmek isterim.

İllüstration: Ahmet Tayyar

arzunun hiç yaşanmadığı insanlarda "patolojik" bulgulara rastlamamızın sürpriz olmayacağını söyleyebilirim.

Hepimiz, özellikle ilk gençlik yıllarında *"çiziktirilen"* şiirleri, öyküleri çok iyi biliriz. İleriki yaşlarda bu bize *"ergence bir heves"* gibi gözükür. O çağdaki bir insanın yazma tutkusu çok doğal görülür, tatlı, nostaljik bir gülümsemeyle karşılanır. Bazen, ilkgençlik yıllarını çoktan geride bırakmış bir insanın albümlerinde, eski kitaplarının arasında, ya da bir hazine gibi sakladığı *"hatıra defterinin"* içinde, ilkgençlik yıllarında yazdığı tutkulu şiirlere, mektuplara, vb. rastlarız. Bu şiirler, mektuplar, yazılar, özel günlerde bulundukları yerlerden çıkarılır, okunur, tekrar tekrar okunur: özlemle, hüzünle, umutsuzlukla... Çünkü o bir zamanlar gençti, çoşkuluydu, tutkuluydu, yaşama bağlıydı, seviyordu... Bu bazen de *"Bak, bir zamanlar ben de yazardım! Hayat doluydum. Ben böyle değildim!"* türünden isyanlarla çıkar karşımıza.

Okuyunca, o insanın yaşamında gerçek bir çelişki, köklü bir başkalaşım olduğunu farkederiz. Yazdıkları azdır, kırıntıdır, basittir, ama yoğundur, yürektendir. Sararmış yaprakların arasında isyanı, umudu, sevgiyi, coşkuyu, arzuyu buluruz: bir zamanlarki. Bunlar, deyiş yerindeyse onun bir zamanlar "yaşadığının, devrindiğinin" tek tanığı, tek kanıtı gibidir. Merak edip sorarız: Neden? "Hayat bu!" der yürekyakan bir gülümseyişle. Peki tekrar yazabilmeyi ister miydi? "Ah! Kim istemez! Bu tekrar tekrar başlamak gibi bir şey olurdu." Ama onun için artık çok geç! Yıllar

her şeyi alıp götürmüş. Yaşam ve yaşama ilişkin her şey karşı kıyıda kalmış. Mead'ın bir öğrencisi gibi, "Gençlikten sonra hayat var mı?" diye sormadan edemeyiz kendi kendimize.

Gözlemlerinizi biraz daha genişletirseniz, bu arzunun (ya da çabanın, itkinin) belli bir kültürle, grupla, sınıfla, eğitimle sınırlı kalmadığını da görürsünüz. Bir üniversite hocasından eğitimsiz bir yol işçisine, kentsoylu "entellektüelden" köylü çobana kadar hemen herkeste aynı arzuyu bulursunuz. Bunun ortaya çıkış biçimi elbette farklıdır. Kentsoylu eğitimlide bu, bildiğimiz anlamda *'yazma arzusu'* olarak görülürken, köylü çobanda kaval ile dile gelir. O, roman, öykü, vb. diye bir şeyin farkında bile değildir, ama kendince *'aşık'* olmak, koşmalar *'yazmak'* ister. Bu itki zaman içinde de evrenseldir. Bu anlamda Homeros'un, Gılgamış'ın insanıyla, bugünün metropol insanı arasında hemen hiç bir fark yok. Bunu gözlemlemek özellikle önemlidir, çünkü bu bize, söz konusu arzunun ya da çabanın, kapitalist toplumdaki *'ün, popülarite'* arayışından bağımsız olabileceğini gösterir. Bu aynca sanatla patoloji arasında pozitif bir ilişki gören yaygın görüşe yaklaşmamızı da olası kılar.

Denklem tek yönlü, pozitif bir ilişkiyle tanımlanıyordu: Ne kadar çok kültür, o kadar çok nevroz, o kadar çok sanat (çünkü sanat, yüceltmenin toplumsal bir biçimiydi, kültür de yüceltmenin bir sonucu).

Gelin şimdi bu konudaki yaygın görüşe (Freud'a ve onun varoluşçu çeşitlemelerine) bir göz atalım.

Bilindiği gibi Freud, nevrozu kültürel gelişmenin bir sonucu, sanatı da nevrozun bir dışavurumu olarak görüyordu. Denklem tek yönlü, pozitif bir ilişkiyle tanımlanıyordu: Ne kadar çok kültür, o kadar çok nevroz, o kadar çok sanat (çünkü sanat, yüceltmenin toplumsal bir biçimiydi, kültür de yüceltmenin bir sonucu). Bu teori elbette gökten inmemişti. Freud'un titiz çalışmalarından, insanı bugün bile şaşırtan keskin gözlemlerinden çıkarılmıştı. Onun bu teoriyi dayandırdığı veriler şöylece özetlenebilir: 1) İnsanın kültürel evrimiyle, psikopatoloji arasında pozitif bir ilişki vardır. 2) Kültürle sanat arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Bir toplumun kültür düzeyi ne kadar yüksekse, o toplumda patoloji de o kadar yaygın ve ağırdır, sanat da o kadar gelişmiş, incelmiştir. Sonuç: Dolayısıyla kültür, sanat ve patoloji nedensel bir ilişki içindedir. Patolojinin nedeni kültürdür, dışavurumu ise sanat.

Freud'un gözlemleri elbette doğruydu. Ama ayrıntıda, bir iki küçük yöntem yanlışı vardı. Bilim felsefesinde bilimsel yöntemin karmaşıklığına girmeden, basit ve klasik bir örnekle Freud'un yanlışını anlatmaya çalışayım:

Bilindiği gibi, yaz aylarında dondurma tüketimi artar. Aynca yaz aylannda boğulma suretiyle ölüm olaylannda da artış görülür. Biz bir araştırmacı olarak, dondurma tüketimi ile boğulma arasındaki ilişkiyi (birindeki artışın diğerindeki artışla paralel gittiğini) bilimsel olarak kanıtlayabiliriz. Ve boğulmanın nedeninin dondurma tüketimi olduğunu söyleyebiliriz.

Freud'un yaptığı işte böylesine basit bir yöntem yanlışıydı. İki şeyin birlikte gelişmesi ya da varolması, o iki şey arasında nedensel bir ilişki bulunduğu

anlamına gelmez. Araştırmacı olarak biz, dondurma ile boğulma arasında nedensel bir ilişki olmadığını, ikisinin de üçüncü bir şeyin (yaz olgusunun) birbirinden bağımsız sonuçları olduğunu biliriz. Yaz gelince insanlar dondurma yer, bu bir sonuçtur. Yaz gelince boğulma olayları artar, bu da bir sonuçtur.

Kültürel evrimle, nevroz ve sanat arasındaki ilişki de aynen böyledir. Kültürel evrim de, sanattaki gelişme de, düşünen insanın doğaya karşı verdiği mücadelenin, az sonra değineceğim kaosa bir düzen verme çabasının doğrudan birer sonucudur. Burada bir nedensellikler zinciri olduğu şeklinde bir

Kültürel evrimle, nevroz ve sanat arasındaki ilişki de aynen böyledir. Kültürel evrim de, sanattaki gelişme de, düşünen insanın doğaya karşı verdiği mücadelenin, az sonra değineceğim kaosa bir düzen verme çabasının doğrudan birer sonucudur.

tartışma geliştirilebilir, ama bence bu, *'reductio ad absurdum'* gibi bir şey olur. Bu konuda gönül rahatlığıyla söyleyebileceğimiz tek şey, evrimin, düşünen insanın ortaya çıkmasıyla (kendi varoluşunun farkına varmaya başlamasıyla) tanımlanabilecek bir noktasından sonraki nedensellik zincirini izlemeye çalışmanın bizi bir yere götürmeyeceğidir. Mağara insanı *'estetik uğruna,'* ya da bastırmak zorunda kaldığı içgüdülerini 'toplumsal açıdan kabuledilebilir kılıklarda' yüceltmek için duvar resmi çizmemiştir.

Freud'un yaptığı bir başka yöntem yanlışı da, uç noktaları alıp evrenselleştirmektir. O, örneğin bir Balzac'ı, bir da Vinci'yi alıp, bütün insanlara genelleştirmiştir. Küçük bir azınlıkta gözlediğini düşündüğü güdüleri evrenselleştirmiştir. Bu onun türevle aslı, taliyle temeli karıştırmasına neden olmuştur ve bu, onun kısır kategorilerle konuşmayı çok seven diğer kaba materyalistlerle paylaştığı bir yanlıştır. Bunun elimizdeki konuyla ilişkisine az sonra döneceğim.

Yukarıda *'yazma çabasının ya da arzusunun'* hem zaman hem de mekan terimleriyle evrensel olabileceğini söylemiştim. Bu gözlem en az Freud'unki kadar kesin, doğrulanabilirbir gözlemdir. Peki bunu Freud'un (ve sonrasında örneğin Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinin) karşısına nasıl koyabiliriz?

1) Eğer yazma (burada "yazmayı" bugün "sanat" dediğimiz şeyler için ortak bir terim olarak kullanıyorum) itkisi farklı biçimlerde de olsa bütün toplumlarda ve alt kültürlerde, kültürel gelişmişlik düzeyinden ve zamandan bağımsız olarak ortaya çıkıyor ise bu, Freud'u otomatik olarak çürütür. 2) Bu gözlem aynca Maslow gibi bazı çağdaş varoluşçu yorumcuların bu itkinin gerçek güdülendirme güçünü göremediklerini de gösterir. Çünkü eğer Maslow'un 'ihtiyaçlar hiyerarşisi' doğru olsaydı, en üretken sanatçıların bütün ihtiyaçları doyurulmuş burjuvazi olması gerekirdi. Oysa pratikte sanat açısından en kısır ve ilgisiz kesimin burjuvazi olduğunu biliyoruz. Aynca böyle bir hiyerarşi öngörmek, tüketim toplumlarında işlevselliğini ve nedenselliğini büyük ölçüde yitiren, tüketmek için üretilen "sanat" dediğimiz şeyi eşlevselliğinden koparmak anlamına gelir. Sanatsal etkinlikle ihtiyaçlar hiyerarşisi arasındaki ilişki için söylenebilecek tek şey, diğer her şey sabit kabul edilirse, ihtiyaçları çok fazla veya çok az doyurulan insanların sanatsal etkinliğinin sınırlı kaldığıdır.

Ama bu bile bu gruplarda pratik etkinlik olmasa da, böyle bir arzunun, itkinin olmadığı anlamına gelmez.

Yukarıda Freud'un türev ile temeli birbirine karıştırdığını söylemiştim. Bunun konumuz bağlamındaki anlamı hem pratik hem de teorik bir önem taşımaktadır. Pratik açısından, temel bir itkinin farklı bireylerde farklı kılıklarda ortaya çıkması sonuçları itibanyla önemlidir. Seks herkeste ortak, temel bir içgüdüdür. Ama ya bunun davranışa yansımaları? Sonuçları? Ya da başka bir deyişle bireysel cinsel itkileri belirleyen itkiler? Seks'in ortak, evrensel bir içgüdü olması, eştipik davranışlara mı yol açıyor? Ya da örneğin davranıştaki patolojik yansımalar, o davranışı güdülendiren şeyin de patolojik olduğu anlamına mı gelir? Örneğin Freud'un yöntemiyle yaklaşarak Sadizmin bir patoloji olduğunu, dolayısıyla bunu güdülendiren cinselliğin de bir patoloji olduğunu söyleyebilir miyiz? Hemen gülmeyin. Bu, yabana atılır bir yorum değil. Üstelik Freud da bu beladan kurtulmak için epey ter dökmüş. *'Ölüm içgüdüsüne'* sığınmasının nedeni işte bu. Temel içgüdüler bütün insanlarda aynıdır. Bu anlamda Shakespeare'i yazmaya iten şeyle, Hitler'i dünyanın efendisi olmaya iten şey aynıdır. Dolayısıyla her ikisini güdülendiren şeyin patoloji olduğunu iddia edemeyiz. Söyleyebileceğimiz tek şey, içgüdülerin türevlerinin hastalıklı oluşum yarattığıdır.

Tıpkı sadizmin patolojik olmasının, mutlaka altında yatan güdünün de patolojik olduğu anlamına gelmemesi gibi, sanatın patolojik dışavurumları da, sanatın altında yatan güdünün patolojik olduğunu göstermez. Freud'un sanat konusundaki temel yanılgısı işte budur. O, sanatın altında yatan evrensel bir güdü aramak yerine, istisna olduğu için, hemen göze çarptığı için, (tıpkı transseksüelin hemen göze çarpması ve ilgi uyandırması gibi) uç durumlardaki bazı örnekleri (patolojik türevleri) alarak evrensel itkiler katına çıkarmıştır.

Yaşamsal itkiler, çok çeşitli iç ve dış etkene bağlı olarak farklı insanlarda farklı yönelişler, tali itkiler yaratır. Doğal olarak bu yönelişlerin ve itkilerin pratiğe yansıması da farklılık gösterir. Başka türlü kişilik, yaşamdaki çeşitlilik ve bir insanı diğerinden ayıran özellikler olmazdı. Bu itkiler bazen hastalıklı bir nitelik de kazanabilir. Tıpkı çok çeşitli etkenlerin etkileşimi sonucu bir insanın nekrofil veya eşcinsel olması gibi.[1] Aynı şey sanat için de geçerli. Sanatın altında yatan temel itki aynı olsa da, bunun her bireydeki türevleri, yansımaları ve sonuçları çeşitlilik gösterir. Bunun bireysel ve toplumsal yaşam bağlamındaki önemi, kendi başına bir yazıyı hakedecek kadar geniş. Bu noktada bu farklılaşmanın, sanatın yaşamda oynadığı veya oynayabileceği rolle kopmaz bir et-

Algımızın dışındaki evren ve yaşam gerçek bir kaostur. Ve bu öyle anlaşılmaz bir kaostur ki ne kadar uğraşırsak uğraşalım, her türlü soyutlamayı, her türlü diyalektik kategorizasyonu ezip geçer.

1 Eşcinseller bana kızabilir. *Newsweek'in* geçen sayısında ilginç bir yazı okudum. Michigan Üniversitesinde bir öğrenci, sınıftaki bir tartışmada, eşcinselliğin terapi yoluyla tedavi edilebilir bir hastalık olduğunu söylediği için cezalandırılmış. Bu görüşün dile getirilmesi, "cinsel yönelim" temelinde insanları "kurban durumuna düşüren" türden konuşmalara konan yasağın ihlali anlamına geliyormuş. Ne yaratıcı bir düşünce özgürlüğü! Şükürler olsun ki bizde bu kadar düşünce özgürlüğü yok!

kileşim içinde olduğunu söylemekle yetineceğim.

Bu kısa tartışma, yazma itkisinin ne olmadığı konusunda belli bir görüş verebilir ama yeterli değildir, ne olabileceğinin de tartışılması gerekir. Diyelim ki gerçekten de yazmaya yönelik evrensel bir itki vardır. O zaman nedir bu itki? Yaşamın, tek tek diyalektik ikiliklerle veya kavramlarla açıklanamayacak kadar karmaşık ve çok yönlü oduğu konusunda Kierkegaard'a katılıyorum. Ama o, *'yazmanın umutsuzluk bildirisi'* olduğunu yaşamının en umutsuz döneminde yazmıştır. Nişanlısı Regina'dan ayrılmıştır, hastadır, ölümü yaklaşmıştır. Diyalektiği insan ruhuna uygulama konusundaki ustalığına rağmen (ya da salt bu nedenle) insandaki ve doğadaki karmaşıklığı, kaosu, adeta birbirini döngüleyen sonsuz iklemleri algılayabilmiştir. Onu hummalı bir şekilde yazmaya iten şey bu algılayış olabilir mi?

Normal şartlar altında evreni, dış gerçekliği olduğu gibi değil, süzülmüş, filtre edilmiş haliyle görürüz. Kaldı ki gördüğümüz şeyin, gerçeklik kırıntıları içermesi de gerekmez. Bilinç düzeyinde bize ulaşan şey sadece belli süreçlerden, süzgeçlerden geçirilerek *şekillenmiş, belli bir düzene sokulmuş* bir şeydir. Siyasal olaylar, sistem, kadın erkek ilişkileri, doğa, evren, vs: bunların her birisinin kendi içinde bir gerçekliği vardır. Ama ya onlara yaklaşımımız?

Algımızın dışındaki evren ve yaşam gerçek bir kaostur. Ve bu öyle anlaşılmaz bir kaostur ki ne kadar uğraşırsak uğraşalım, her türlü soyutlamayı, her türlü diyalektik kategorizasyonu ezip geçer. Pratik yaşamda bunu pek algılamayız. Sistemi görmek istediğimiz şekliyle görürüz. Kadınlar şöyledir, erkekler böyle. Bulutlar toplandığı *için* yağmur yağar. Bahar geldiği *için* çiçekler açar. Terkedildiğimiz *için* mutsuz oluruz...

Her şeyi belli nedenselllik zincirleri içinde belli bir düzene koyarak algılamaya çalışınz. Bu bize insanın en temel özelliğini kazandırır: *Karar verebilme* gücü ve inanç. Kaosun kaos

olarak algılanması, bu en temel yetimizi felç ederdi. Kendinizi kaotik bir ortamda düşünün: Neyin ne olduğunu, neyin neden, neyin sonuç olduğunu, bundan sonra ne olacağını bilmiyorsunuz. Bunun sizde yaratacağı şey en basit haliyle *kararsızlıktır, yani eylemsizlik.* Çaresizliği, umutsuzluğu da çabası. Kararsızlığın, en kötü karardan daha kötü olduğunu, bazen insana cehennem azabı çektirdiğini söylemeye gerek yok.

İnsan varoluşunun temeli bilinçli eylemdir. Bunun içindir ki kendimiz için şu veya bu ölçüde tanımlı, etkili sistemler kurar, dış gerçeklikle bu sistemler aracılığıyla etkileşiriz.[2] Ancak bu sistemler aracılığıyla dış dünyayla insan olarak ilişki kurabiliriz. Bu sistemler bizim için hayati bir değer taşır. Ama ne kadar uğraşırsak uğraşalım, kaosun bazı yanlarını algılamaktan, ilişkilerimizde hissetmekten kendimizi alamayız. Zaman zaman hepimizin beynine çakılan *'Ben kimim? Evrendeki yerim nedir? Yaşamanın anlamı ne? Ölümden sonra ne var? Ya yıldızlar? Sonsuz?'* gibi sorular, her türlü sistemi aşarak bilincimize ulaşır. Normal şartlar altında bu soruların peşine takılmayız. Bu türden soruların peşinden gitmek bile bizi ürpertir. Bu korku hani bildiğimiz *'tırlatma'* korkusu olarak görülür. Bu tür soruları ciddi ciddi soran insanlara el işareti çekilir.

Şakaya vurularak, espiri konusu ederek üstesinden gelmeye çalışsak da, bunun altında yatan gerçek, sandığımızın çok çok ötesinde önemlidir ve *'tırlatma korkusu'* düşündüğümüzün ötesinde bir gerçekliğe sahiptir: Bu tür soruların peşine takılmak insanı gerçekten de *'delirtebilir.'* Bunun nedeni elbette kendi içinde sorular değildir, arkasında yatan şeydir: *Kaos.* Çünkü bu tür soruların arkasından giden kişi, kaosu görmekten kendini alamaz. Tek kelimeyle özetleyecek olursak: Kaos delirtir. Peki *'delirmek'* dış (ve iç) dünyayla ilişkileri düzenleyen ruhsal zihinsel sistemlerin yıkılması, mekanizmaların işlemez hale gelmesi değilse nedir? Ya da 'ipin ucunu' kaçırmak, kendini nereden nasıl geldiğini bilmediği sonsuz *'iniş-kalkışların'* kurbanı hissetmek?

İşte bundan ötürü insan, soyut düşünmeye başladığı anda, halde kavranamaz ve anlaşılamaz olan kaosu, yani evreni, kavranabilir, anlaşılabilir bir bütünlüğe dönüştürmeye hayati bir ihtiyaç duyar. Çevresindeki kavranamaz, anlaşılmaz kaostan, yaşamasını mümkün kılacak anlaşılabilir, önceden kestirilebilir, kontrol edilebilir bir dünya yaratmaya çalışır. Dinlerin, inanç sistemlerinin, mitlerin en azından köken itibarıyla özü ve anlamı budur. Yazmanın da[3]... Burada bun-

2 Amaçlarının kaos yaratmak olduğunu söyleyen bazı 'şairlere' inanmak için saf olmak gerek. 'Kaos yaratacak' kadar güçlü olduğunu sanan kişi olsa olsa 'gerçeklik' duygusunu kaybetmiş bir şizofren olur. Bunun bir adım ötesi 'tanrı olmaktır.'

3. Kendi düşünsel süreçlerimin sonucunda varmış olmama karşın, yazmanın kaosa bir düzen verme çabası olduğunu varsayan ilk ya da tek kişi ben değilim. Aynı şeyi söyleyen en az üç-beş yazar tanıyorum. Ama bence hiç birisi bunun evrensel boyutunu görememiş, bu itkinin 'çok özel' yani çok duyarlı, vs. yeteneklerle sınırlı olduğuna inanmıştır. Bence aradaki tek fark bir derece sorunudur. Zeka özürlü birisi elbette kaosu yeterince algılayamaz. Ama ortalama insanda sonucu belirleyen tek şey, kaosa ilişkin soruların arkasından gitmeyi ne zaman bırakacağı, ya da bırakmayacağıdır.

larla *'üretim-ilişkileri'* vb. arasındaki nedensel ilişkiler gibi kolay yorumlara (ve eleştirilere) karşılık, nedensellikle sonradan *'kazandırılan'* işlevleri birbirinden ayırmanın zor olmayacağını söylemekle yetineceğim.

Yani yazmak, kaosa bir düzen verme çabasıdır. Yazmak, insanın doğaya ve kaosa karşı verdiği yaşama mücadelesindeki en güçlü silahıdır. Kaosa düzen verme çabasının, bir içgüdü olduğunu söylemek zor gibi gözükse de, bunun zaman zaman bilinen anlamıyla içgüdüden daha güçlü olduğunu iddia etmek de olası. Felsefedeki klasik "kavanozdaki beyin" hikayesi buna güzel bir örnek teşkil eder. İnsan, kaosa maruz kalmaktansa intihan tercih edebiliyor. Özellikle sanatçılar arasında yaygın olan intiharları (buna yakın dönemde Plath'i gösterebilirim) buna bağlamak pek zor değil. İlk bakışta bu, yazmanın kaosa karşı verilen mücadelede en güçlü silah olduğu savıyla çelişiyor gibi gözükse de dikkatli bir analiz, çelişki şöyle dursun, bu iki olgunun bu savı desteklediğini gösterir. Başından beri "sorunlu" ve intihar eğilimli olan ve birkaç kere intihara teşebbüs eden Sylvia Plath, yazabildiği sürece yaşayabilmişti. Onu sık sık intihara sürükleyen şey, kendi içinde (örneğin ölen babasıyla ilgili olarak) yaşadığı karmaşa ve kaostur.

Yazma olgusu, yeniden "başlama," yaşama arzusunun, kaosa karşı verilen mücadelenin dolaysız bir sonucudur, ama ayrıca en etkili, en dolaysız aracıdır da. Yazarak, yani sözcüklerle, kavramlarla, kaosu soyutlarız, bu soyut haliyle onu öznel bir gerçekliğe dönüştürür, nedensel ilişkiler arar, sonra da bunları tekrar dış gerçekliğe aktarır ve böylece şekillendirerek yaşayabileceğimiz anlamlı bir dünya yaratmaya çalışırız. Bu anlamda yazmak, diğer iki sanat dalından (resim ve müzikten) daha ileri düzeyde bir evrimleşmedir ve neredeyse kendi başına "doğal bir itki" olarak adlandırmayı hakedecek kadar güçlü ve evrenseldir.

Yazmak bir yanıyla "ergence" bir tepkidir. Yazmanın evrensel itki boyutunu ortaya çıkaran en önemli şeylerden biri de işte bu "ergence" yanıdır. Psikolojide biraz "fazlaca ileri gitmiş" oluşum, böyle bir bağlantı kurmam için beni kışkırtıyor. Ergenlik döneminin çalkantılarını, belirsizliklerini, bunalımlarını dikkate alırsanız, pek de haksız olmadığımı görürsünüz. Ama işi şansa bırakmamak için ergenlik çağının bazı tipik özelliklerine değinmeden geçemeyeceğim.

Yani yazmak, kaosa bir düzen verme çabasıdır. Yazmak, insanın doğaya ve kaosa karşı verdiği yaşama mücadelesindeki en güçlü silahıdır.

Bugünün metropol yaşamında ergenlik çağına damgasını vuran şey belirsizlik ve kontrolsüzlüktür. Bu çağ ayrıca kavramlarla ve soyutlamalarla düşünmenin de olgunlaştığı dönemdir. Ergen kişi yaşamında ilk kez çevresindeki dünyayı ve evreni kavramlarla, soyut terimlerle düşünmeye başlamıştır. Henüz oturmamış, yerleşmemiş (otomatik) bir sistemi olmadığı için de kaosa açıktır, yani kaosu algılamaktan kendini alamaz. Belirlenmiş bir rol tanımı yoktur. "Ben kimim ve neyim" sorusu yanıtsız gibidir. Yarın ne olacağı, nasıl bir yaşam süreceği belirsizdir. İçindeki belirsizliklere bir de dış dünyadaki kar-

maşa eklenir. Henüz onu kaosa karşı koruyacak içsel sistemler geliştiremediği için de erişkinlerin kaygıdan "delirmekten" korunmak için geliştirdikleri katı sistemler nedeniyle artık algılamadıkları kaosu net ve belirgin bir biçimde yaşar. Toplumsal gerçeklikte işlevsel ve şekilendirici (söz sahibi) değildir. Dış dünyadaki olaylar, onun anlayamadığı bir şekilde, onun bilgisi ve kontrolü dışında gelişir. Ve kendisi için hayati önem taşıyan sistemleri kurma ihtiyacının, kendisi için en öncelikli sorun olduğunu bilir. Ergenliğin bu döneminin toplumsal yansımaları, burada geçiştirilemeyecek kadar çok yönlü ve önemli, ancak ben

Yazarken, şeyleri, dünyayı olduğu gibi sözcüklere dökemeyiz. Bunun yerine, dünyayı ve gerçekliği sembolik olarak şekillendirir, sözcüklere döker, sembolik ve olandan farklı bir gerçeklik yaratınız.

buna hiç girmeyeceğim. Bunun yerine, ergenlikle yazma itkisi arasındaki ilişkiyi özetlemekle yetineceğim.

Bütün bunlardan sonra, yazma itkisinin bu çağda tetiklenmesinin hiç de rastlantı olmadığını anlamak zor değil (Tıpkı üreme gibi bazı doğal işlevlerin belli bir evrede tetiklenmesi gibi). Kendindeki ve dış dünyadaki kaosu algılayan genç, bu kaosa bir düzen verme ihtiyacının en acil sorun olduğunu, bunun tek yolunun da "kavramaktan, anlamaktan" (yani bu kaosa nasıl şekil verebileceğini öğrenmekten) geçtiğini bilir. Başkalarının yazdıklarını okumak bu sürecin bir yanıdır (anlamak), yazmaksa bir diğeri (şekillendirmek). Yazma itkisinin kayda değer bir özelliği de eylemsizliğe karşı bir tepki olmasıdır. Eylemsizlik, bizim kontrolümüz ve irademiz dışındaki şeylere tabi olmamız anlamına gelir. Bu da yine kendi içinde kaos demektir, çünkü kimin ve neyin ne zaman bize ne yapacağını bilemeyiz. Yaşayabilmenin ön koşulu dış dünyada aktif, şekillendirici olmaktır. Ergen kişi, varoluşu için aktif (şekillendirici) olma gereğini neredeyse içgüdüsel olarak bilir. [4]

Eylem ve eylemsizlik bağlamında söylenenlerde gizli olan bir şey daha var. Yaratmanın, yani eylemin, kaosu şekillendirmenin tek yolu olduğunu söylemiştim. Bu ayrıca *'düşünen insanın'* yeni ilişki biçimidirde. "Düşünen insan," kendi varoluş düzeyindeki doyurucu bir yaşam için çevresiyle ve kaosla üretken bir ilişki kurmanın zorunluluğunu bilir, çünkü şekillendirmenin, önceden görebilmenin, kontrol etmenin en kestirme, en etkili, ve nihai yolu yaratmaktır. Yazarken, şeyleri, dünyayı olduğu gibi sözcüklere dökemeyiz. Bunun yerine, dünyayı ve gerçekliği sembolik olarak şekillendirir, sözcüklere döker, sembolik ve olandan farklı bir gerçeklik yaratınız. Bu bize tasarlama ve öngörü yeteneği kazandırır. Yazmanın kaosa düzen verme çabasındaki önemi de burada yatar.

Hani gençlik çağı demek, "ideallerle yaşamak" demektir denir. Gençliğin ne ölçüde ideallerle yaşadığını, ya da bu yaygın "mitin" ne kadar doğru olduğunu başka bir yazıda tartışmayı dü-

4 Burada "praxis," vb. gibi tartışmalara girmeyi de, Marxist epistomolojinin derinliği yeni yeni anlaşılan ikilemlerine, düşmeyi de istemiyorum. Yazma itkisi, kaosa bir düzen verme itkisinin bir sonucu (ve aracı) olması ölçüsünde, epistomolojiyle yakından ilgilidir. Bence yazma itkisi, epistomoloji ve ontoloji arasındaki ilişkileri kurcalamak gerekir

şünüyorum. Burada konumuzla bağlantılı olduğu için bu *'ideallerle yaşamayla'* kaos arasındaki ilişkiye şöyle bir değinmek istiyorum. Bu amaçla önce basit, sözlüksel bir ideal tanımı vereceğim: kusursuzluk veya üstünlük standardı veya tasarımı Ne anlama geldiğini pek düşünmediğimiz bir iki örnek verelim: ideal bir toplumsal sistem, ideal bir dünya, ideal bir ilişki...

Biraz düşününce, ideal'le ütopya (neredeyse gençliğe özgü başka bir kavram) arasında güçlü bir çağrışım olduğunu hissederiz. İdealin bize çağrıştırdığı şey, belirli ve tanımlı bir şeydir. Bununla, *'ideal'* dediğimiz şeyin bizim kafamızda belirli ve tanımlı olduğunu söylemek istemiyorum. Tam tersine, ideal, bizim *'belirli, tanımlı'* bir şeye ulaşma arzumuza verdiğimiz addır. İdeal bir toplumsal sistem, karmaşadan, anarşiden, karışıklıktan uzak, düzenli toplumdur. Komünizm işte böyle tanımlı ve belirli bir toplum ütopyasıdır. Kapitalizm anarşidir, kötüdür. Komünizm *'düzen ve örgütlülük.'* İdeal ilişki, *'kannaşalardan'* uzak, tarafların birbirini *'tanıdığı,'* uyumlu, deyiş yerindeyse senkronik bir ilişkidir.

Gençliğe özgü kaosu ve bilirsizliği düşününce ve *'ideal'*e ilişkin bu basit özet dikkate alınınca, gençliğin neden *'doğası gereği idealist'* olduğunu anlamak kolaylaşır. Ayrıca neden ideallerini kolayca kaybettiğini de...

Hatıra defterinin arasından çıkardığı sararmış bir kağıttaki şiirini okuyarak içgeçiren arkadaşımız, ideallerini kaybetmiş, umutsuz, vazgeçmiş birisidir. Onun için, "Hayat ideallerini törpüledi," denir. Oysa o, ideallerin amentülerle gerçekleşmeyeceğini çoktan kavramıştır. İdeallerinin kendi idealleri olmadığını da. Çünkü idealler tanım ve doğası gereği törpülenemez. Törpülenen onun umudu ve cesaretidir. Onunla Plath arasındaki tek fark, onun iyi kötü bir sistem kurmayı başarması, sanki kaosla giriştiği bir tür pazarlık sonucu elindekilere sıkıca sarılarak kaosla uzlaşmasıdır. Onun uzlaşması, kaosu görmezlikten gelmeye dayanır. Plath ise, dayanılmaz bulduğu belirsizliği, karmaşayı yaşamaktansa mutlak olanı, kesin, değişmez, nihai olanı, yani ölümü tercih etmiştir. (Bazıları buna kendini ortaya koymanın nihai şekli diyor. Bazılar ise *'başarısızlık ilanı.'*)

Aralarındaki ortak özellik ise her ikisinin de kaos karşısında çaresiz, umutsuz olmasıdır. Plath durumunda bu onu ölüme sürükleyecek kadar bilinçli ve akuttur. Bizim arkadaş ise bunun farkında bile değildir. Bu anlamda Kierkegaard'ın yazanla yazmayan arasında gördüğü fark (yazanın umutsuzluğunun farkında olması, yazmayanın olmaması) doğru ve geçerlidir. Ama Kierkegaard'ın göremediği şey, tek başına umudun veya umutsuzluğun hiç bir anlam ifade etmediğidir. O, bir yandan kliseye başkaldırırken, öte yandan da insanın seçme (eylem) özgürlüğünü elinden almak istemiş, sonucu belirleyen şeyin tek başına duygu değil, bu duyguya karşı takınılan tavır olduğunu görememiştir.

Bu tavır ve bunun sonucu, kaosla

Çünkü seni bugün sen yapan ve yarın sen yapacak olan, nevrozun veya kompleksin değil, bunun karşısında aldığın tavırdır. Bunu, yaşamdan kaçmak için bir bahane olarak da, seni yarına taşıyacak bir motor gücü olarak da görebilirsin.

(ya da yaşamla) kurulan ilişkide yatar. Eğer kaos karşısında eylemsizseniz, tek seçeneğiniz kalır: ya intihar edersiniz, ya da görmezlikten gelirsiniz. İkinci durumda her türü belirsizlikten nefret eder, düzen saplantılı, kuru, sıkıcı, heyecansız birisi olup çıkarsınız. Bugünün kendine yabancılaşmış robotsu insanı buna güzel bir örnektir.

Buna karşılık yaşam, her an kurulan ve yeniden kınlan bir dengeler zinciridir. İnsan, kaos yaratamayacağı gibi, kaosu yok da edemez. Yapabileceği tek şey onunla dinamik bir etkileşim içinde kalmaya çalışmaktır. Buysa anlamaktan ve üretmekten başka bir şey değildir. Bunun yolu da kaosa yenik düşmeden kaosa açık olmaktır. İnsanın kaosla dinamik etkileşimi içinde (ona düzen verme çabasında) gerekli olan kavrama, soyutlama, tasarlama ve yeniden şekillendirme için ortak, kapsamlı bir kavram olması ölçüsünde "yazmak," insanın geliştirdiği en etkili eylem yollarından birisidir.

Konumuz *"ruh sağlığı ve edebiyat"* olduğu için bu yazıyı anlamlı olduğunu düşündüğüm bir örnekle bitirmek istiyorum. Bazen, *"sorunluyum, nevrotiğim, kompleksliyim"* vb. türünden şikayetler duyarım. Bu tür şikayetlere verdiğim değişmez yanıt şudur: "Bunun hiçbir önemi yok. Önemli olan nevrozunla, kompleksinle ne yaptığındır. Çünkü seni bugün sen yapan ve yarın sen yapacak olan, nevrozun veya kompleksin değil, bunun karşısında aldığın tavırdır. Bunu, yaşamdan kaçmak için bir bahane olarak da, seni yarına taşıyacak bir motor gücü olarak da görebilirsin. Sonucu belirleyecek olan, hangisini seçeceğindir." Aynı şey yazma eylemi için de geçerlidir. Yazmanın veya yazmamanın, ya da kişiyi yazmaya iten şeyin ne olduğunun tek başına hiç bir anlamı ve önemi yoktur. Önemli olan, ne yazdığın, ne için ve nasıl yazdığındır. Somuta indirgersek, kendi rahatın için kendindeki veya çevrendeki yanlışları, çözümsüzlükleri, "patolojilerini" değişmez evrensel normlar diye sunabileceğin gibi, yazma eylemini bunları aşma çabasında etkili bir süreç olarak da değerlendirebilirsin. Seni de, sonucu da belirleyecek olan bunlardan hangisini seçeceğindir...

AHMET ERHAN

çağdaş yenilgiler ansiklopedisi

"Ölmüş görüneceğim, ama bu doğru olmayacak."

Saint Exupery
"Küçük Prens"

Rüzgâra karşı tükürdüm bir ömür boyu
Kendi dilimle boğuldum
Hiç değilse denedim bütün devrimleri
Yağmurun rengini değiştirdi akıttığım kan
Ondört yaşındaki bir çocuk
Silah talimleri yaparken ben Marks okudum
Keynes, Althusser, Mc Luhan
Yenildim dünyanın bütün kürsülerinde

Severim James Dean'i, aynı günde doğmuşuz

Hiç bu kadar durgun ve anlamlı olmamıştı gece
Yeraltındaki evimin mutfağından hayata bakıyorum
Dünyanın en güzel ölüleri benimle bakıyorlar
Görünen üç beş ağaç, bir de ayışığı sureti

Severim Attila Jozsef'i, annemin öldüğü gün Macar oldum

Devletten onaylı belgelerle intihar ediyorum
Süperstar bir nihilizm ikide bir göz kırpıyor
Oysa ben onun bildiği şairlerden değilim
Şeytanım *Sheraton*'da konyak yudumluyor

Yuppi hüznüne fahişe gözyaşları karışıyor
Türkiye böyle bir kimya, ey asri zamanlar
Oğlumdan utanmasam üç kere bağınırım
Dördüncüsünde meyhaneci beni kovalar

Severim Yesenin'i, sevdiğim her şey var onda

Gecekondu yalnızlığım açık bir bar arıyor
Cebimdeki *Visa*'nın bütün şifrelerinin unutulduğu yerde
En büyük Başkaldırı yazılı bir pankarta imzasını basıyor
Devletten yara almış, sivil takılıyor

Ölüme mi yenildim, yoksa hayata mı?
Al sana on tonluk bir ahret sorusu
Ahmet, bundan böyle mutluluğu tanrısından 70cl'lik şişelerle alacak
Bütün yatırımlarını alkol sektörüne yapacak

Severim Mayakovski'yi, deliliğimin çimentosu ordan ithal olunuyor

Bir gün yalnızlık bütün TV kanallarında çıkar
Öyle bir sabah ki, kamımda ölüm balyalanır
Dünyada bir şairin doğudan ışık alan yüzü kadar
Aynaların ardına taşınacak görüntü yoktur

Severim Nazım Hikmet'i, dirileri
Tükçenin atardamarlarını ona bağlamışlar

20. yüzyılın sonbaharında TC'ye bir şeyler oluyor
Bildiğim bütün hastalık terimlerini sıralıyorum:
Menapoz, anksiyete, andrapoz ve ABD
Mekânı üç gün üç gece bakıp usanmadan ilaçlıyorum
Harita değişecek diyorlar, Sevr'e nur yağıyor
Küçükesat pazarında ikinci bir cumhuriyet kuruluyor

Kaptanım, gedikliyim, herkesin gemiyi terk ettiği yerdeyim
Hiç değilse seyir defterime bir borcum var
Söküldüm denizin enginlinden tarifsiz bir Lenin heykeli gibi
İnanmıyordum, düşünmek ihtiyacı duydum

Severim Deniz Gezmiş'i, oğlum adını buldu onda

Ömrümü rehin bıraktım bu kargaşada

Demek ki alnımın askılara ihtiyacı var
Kalbim bir teneşir kadar pir ü pak değilse, o hayatın suçudur
Aklımın yörüngesinde büyük ölümler dolaşır
Soyuz -6 gibi üst perdeden bakarım dünyaya

İçtiğim bira bile, Barcelona olimpiyatlarının resmi sponsörü olmuş
Ben de yalnızlığın sponsörüyüm bugüne bugün, ama ne gelen var ne giden
Üç beş baltaya sap oldum da, bıktım bu geçici ilişkilerden

Severim Cemal Süreya'yı, hayatın rengini kendi yorganına katmış
Rakı bile saat 24'lerde Cemalleniyor

Vurdum şişenin beline, kör oldum, belleğim soldu
alnımı suya tuttum, lavaboda bir bataklık oluştu
Devlet kırmızıyı sever diye gece gündüz kan işedim
Yavşak bir yaz boyunca öldüm de dirildim

Severim Turgut Uyar'ı, yine bir yerlerde kolunu bacağını kırmış
'Geyikli Gece'nin en olmadık dizesinde ters parende atmaktan

Koro halinde yenildik, herkes haklı çıktı
Onlar kaptan oldular, ben sarhoş oldum
Şimdi ölsem adımı şaire çıkarırlar
Değil, duvar dibinde yağmurun dinmesini bekliyorum

Severim ülkemi, haritaya baktım Türk oldum
Çünkü kalbimin üç yanı deniz

Yapayalnız bir Türk rüzgârı esiyor dışarda
Tarihten ve siyâsetten sınıfta kalmış

Bir şiir şenliğinden sanki yeni döndüm
Karımdan saklı, kutu biralar doldurdum çantama
Hayatımı yazıyorum, ellerim su içinde iki balık gibi
Takılacak güzel bir ağ arıyor
Yenilenlerin tarihinde üç bin kasa rakı var
Alkol, şairlere çarpınca buharlaşıyor

Belediyelerin düzenlediği bütün şenliklere gitsem
Ömrüm yollarda kısalıyor ve adım çıkıyor
Üç beş panel şiirim var, onları okuyup duruyorum

Severim Metin Altıok'u, böyle masalarda
Sihirbaz Mandrake'nin en yorgun hâliyle oturuyor

Herkes yenildi, dağlar denizden geri istiyor ırmaklarını
Bütün başkentler özelleştiriliyor lağımlarına kadar
Kalbim göğsümde sanki ordan oraya sıçnyor

Korsanlık TV'lere kaldıysa şiir gitsin ölsün
Üç adet *Good-year* yaktığımız o gecelerde
Şimdi nedense bir *Greenpeace* paranoyası

Severim Ginsberg'i, orospuçocuğunun biridir
Hayır'ların dörtnala koştuğu o kulvarda
Bob Dylan'la aile fotoğrafı çektirir

Yenilginin bütün kazı sonuçları elimde duruyor
Altın yok bu topraklarda, ne de bir yakınma
İyi de,-o köylüler bir günde nasıl postmodernist oldu?

Her gün bir komünistin cenazesi daha camiden kalkıyor
Öğle namazını müteâkip, çelenkler TEV'na bağışlanıyor
Karşıyaka mezarlığındaki imam, bütün şevkini bugünlere saklamış
Sesinin yankısı bile sol kaburgalarını kıracak

Severim babamı, çünkü su verilmemiş bir ağaç bıraktı bana
Aybar'ın bir türlü sararmayan ilk fotoğrafları gibi
Ki, vicdânın albümlerinde yeri vardır

Umutsuz değilim artık, ölsem kendime ölürüm
Vitrinim çoktan bugulanmış, adımı kimse hatırlamıyor
Bir günlerde yüz şişe bira içtiğim karımın nezdinde bile meçhul
Üç bardak *Tuborg*'la karaciğerimi sıvazlıyorum

İkinci kaptanlar rotalarına hep sadık kalarak
Yolcuları denize döküp, devrimi çağırıyorlar

Oysa ılıman iklimler ne kadar yakındı kalbime
Haritalar ve seyir defterleri tahrif edilmeden önce

Severim Ataol Behramoğlu'nu, gözlüğünün cümlarına dünya üşüşürken
O, belediye gazinosundaki toplu sünnet düğününe gitmeyi kurar

Acil bir ölümün reviri oldu hayatım
Yuppilerin ve köylülerin pansuman durağı
Hepsi de alkolün derecesini ve paranın rengini bir bakışta anlarlar

Sevdim bir zamanlar, bedenimi taşıran her şeyi
Bunun için organ naklinde ilk kalbimi alsınlar
Karaciğer hariçten gazel okurken, beynimi açsınlar
Ki orada yenilmiş hiyografilerden birkaç çizgi kalmıştır

Severim oğlumu, alnı açıktır adı pak
Kara bir ülkenin sahanlığına doğmuştur

Kötü şiirler kadar yalnızım bu gece
Odamın tavanına yapıştırdığım dünya haritası bile beni avutmuyor
Vicdanım sızlamaktan yoruldu, gidip The Marmara'da üç beş tek atsam
Kürt realitesini kabul etsem artık ve adam gibi Türkçe bir şiir yazsam

Şırnak, haritadan jiletle oyulmuş gibi sessizce kanıyor

Evimden onsekiz metre tünel kazarak en yakın meyhaneye kaçıyorum
Mutfakta şiir yazmaktan bıktım, her şeyden bıktım
7.65 Magnum satılık, yazıyor küçük ilânlarda
Bir silahım olsa ne güzel kendimden soyunurdum

Sanki bir tatil günü ütopyası için terleyip duruyorum
Deniz, kumdan kaleler yapıyor, sonra üstüne bir güzel işiyor
Oysa takvimlerde ayrılık her gün iki dakika daha uzuyor
Boktan bir baba heykeli gibi sigara içiyorum

Yalnızlığım% 87 dolaylarında seyrediyor
Tahtada değer kazanmayan bir ben kaldım
Yakında *The Economist*'e kapak olurum:
Müflis bir devrimci, sloganlarına boş bir duvar arıyor

Maltepe pazarında Leningrad kuşatmasının madalyaları satılıyor
Köşede bekleyen *Oza*'yla birlikte bütün hayatımı viziteye bağlıyorum
Kalbim, komünizmin rehabilitasyon merkezi oluyor

Severim Doktor Ercan'ı, kendi çapında yüz yataklı dahiliye koğuşudur
Sabah akşam röntgeninde hayatını çeker
Geceleri nöbetçi fotoğrafçı aranır durur

Yağmur nasıl olsa yağar, unuturuz bu macerayı
Mecramızı güller kaplar, bir güzel uzlaşırız
Göl başı'na pikniğe gideriz, alkol bile almayız
Kanlarımız dudaklarını çırpıştırarak bize gülümserler

Şu *Arçelik 2800*'ü alınca sanki beynimde yüz milyon hücre yenilenecek
Şu gömleği giymezsem, ortayaş göbeğim görünecek
Şu kadını götürmezsem iktidarım düşecek
Ben bu kadar yenilgiyi elbette haketmedim
Tarihin kesilen bütün başları odamda yüzükoyun yatıyor
Tek dişi kalmış medenî sevgilimle yatıp kalkıyorum

Severim kadınımı, ölen her Boşnak çocuğun annesi o çıkıyor
Boynuzlandığımdan zerre kadar kuşkulanmıyorum

İşte, *Pelikan* dolmakalemimle üç kere yazıyorum:
Şairler başkaldırın! Şairler başkaldırın! Şairler başkaldırın!
Bu defilede hiç değilse boyunuz uzun görünür...

1992

GÖKHAN CENGİZHAN

yalnızca şarlatan !

1.

H. Çetinkaya'nın, 'Sombahar dergisinin Mart-Nisan 1992 tarihli sayısında yer alan ve Memet Fuat üzerine yazıldığı izlenimi veren *"Bir Modern Sofist"* adlı yazısında, T. Eagleton'ın *"Edebiyat Kuramı"* adlı kitabından yararlandığını, dahası Eagleton'ın o kitaptaki edebiyat teorileri üzerine yorumlarını, kendi yazısına transfer ettiğini, daha açık bir ifadeyle de *"çaldığını"*, bu derginin 8'inci sayısında yer alan *"T. Eagleton'ın Memet Fuat üzerine yazdıkları, illüzyon: Hüsamettin Çetinkaya"* başlıklı ifşa yazımız ile hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde kanıtlamıştık. Hüsamettin kardeşimiz verdiği 'zorunlu' bir yanıtla sözde şirinlik yaparak bizi kutluyor: *"Dergi beni, 'Memet Fuat' yazısında Eagleton'ı intihal etmekle suçluyor. Uğraşmışlar ve suçüstü yapmışlar, ellerine sağlık"*[1]. H. Çetinkaya'nın, suçluluk telaşıyla ve can havliyle yazdığı hemen her cümlesinden belli olan bu evlere şenlik yanıt yazısı, tek kelimeyle söylersek *"dökülüyor"*! Hemen belirtelim ki, biz sayın yazarı (!) *"T. Eagleton'ı intihal etmekle"* suçlamadık; kendisi o yazıda (ve diğer yazılarında) yediği haltların *"intihal"* denilen bir tür edebi yöntem olduğuna inanmamızı bekliyor ve bu yolla da suçluluğunu okur gözünde hafifletmeye çalışıyor. Oysa, biz kendisini T. Eagleton'dan düpedüz çalmakla suçladık ve H. Çetinkaya adıyla sanıyla- bir hırsızdır dedik. Bundan daha hafif bir yargıda da bulunmadık. Meraklısı için yazıyorum: *"İNTİHAL"*, Osmanlıca-Türkçe büyük sözlükteki anlamıyla, ÇALMAKTIR. *"Başkasının malını kendisinin gibi iddia etmek. Edebiyatta, başkasının yazısını kendisinin gibi göstermek"*.[2] *"Şair geçinen bazı heveskârların tut*

---

1 *Edebiyat (Donkişot) Eleştiri*, İkinci defa (!?) Sayı 2

2. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lügat* Haz A. Yeğin, A. Kadıllı, H. İsmail I. Çalım, Ziya Ofset İst. 1987

tuklan bir yoldur".[3] Böylece, Hüsamettin kardeşimiz, "*intihal*" yaptığını mahçup bir ifadeyle kabullenmekle, aslında çalmayı meslek edinmiş amatör bir düşünce hırsızından başka bir '*şey*' olmadığını, gene mahçup ve bir o kadar da perişan cümlelerle itiraf etmek durumunda kalıyor: "*Ben hırsızlar, fahişeler, deliler, eşcinseller, transseksüeller vb'lerinin ahlaksızlıklan ve kuralsızlıklarına önem veriyor, onlann kural ve yöntemlerini kullanmakta hiçbir sakınca görmüyorum.* Elbette, minareyi çalan kılıfını da uydurur! H. Çetinkaya, bir hayli ezilmiş bir haleti ruhiye içerisinde, kendisine yönelik suçlamalarımızı geçersiz kılmaya ve hedef saptırmaya yönelik, hiçte inandırıcı olamayan bir "*dürüstlük*", "*rahatlık*", "*umursamazlık*" görüntüsü vermeye, bu yolla da damadağın olmuş moralini yüksek tutmaya çalışıyor. Oysa ben, "*Bir Modern Sofist*" adlı yazısında ileri sürdüğü savların (ki hiçbiri kendine ait değildir) önemsenmesini ve bu sahte savların (Eagleton ın kitabının teorik bağlamını yağmalayan) tartışılmasını, sinsice bir tavırla bekleyen H. Çetinkaya'nın, zihinsel anlamda ciddi bir *travma* geçirdiğine inanıyorum. Bu *naylon* eleştirmenin, yanıt niyetine yazmak gafletinde bulunduğu "*Akademik ahlakı kirlettim pek üzgünüm*" başlıklı, baştan sona *kurusıkı* ve umutsuz savunusunu, burada bir tarafa bırakıyorum; entelektüel anlamda artık *felc* olmuş bu şahsiyet (!), bana yalnızca acınası bir hiçliği çağrıştırıyor: Bir şarlatanla bilgi düzeyinde ciddi olarak tartışmak, *safdillik* olur, Oysa H. Çetinkaya üzerine yazmak, benim için her zaman çok *eğlendirici* bir pratik oluyor. Bakın, Hüsamettin kardeşimiz, "*yazıcılık*" değil de yazarlık yaptığı dönemlerinde kimden, ne amaçla ve hangi yöntemle çalıyordu! Zaten, Hüsamettin bunu hep yapıyordu:

2.

Edebiyat ve eleştiri'nin, 5'inci sayısında yer alan "*İçimizdeki Faşizm*" yazısında, SHD (Sanat Hareketi Düşüncesi) inisyatifinin temsil ettiği fiili toplumsallık (ne demekse?) karşısında, "*rahatsız olan ve telaşa kapılan*" ortodokslar, yani Doğu Perincek ve Aydın Çubukçu, H. Çetinkaya'nın bu kez de politik nedenlerle altetmeyi hedeflediği kişilikler olarak ortaya çıkıyorlar. Bu hırslı yaklaşımında, SHD inisyatifinin temsil ettiği fiili toplumsallığın -tersini iddia etse de- pek bir önemi bulunmuyor. "*İçimizdeki Faşizm*" yazısının ilerleyen sayfalarında Hüsamettin kardeşimiz, yol arkadaşlarını bir çırpıda satıyor ve ortodoksları tek başına "*altetmek*" çabasında, SHD metnini '*araç*' olarak kullanmakta bir sakınca görmüyor, sonra da arkasında ağır bir koku bırakarak, SHD pratiğinden defolup gidiyor!

H. Çetinkaya soruyor: "*Doğu Perincek ve Aydın Çubukçu'nun söylediklerini okurun anlamasını mümkün kılan düzenleme nedir?, ya da şöyle soralım okura, söylediklerini anlamalarını mümkün kılacak ne gibi bir düzen, rejim, retorik ve söylev biçimi sunuyorlar?*" Hepsi de birer mikro-iktidar olan (Doğu Perincek, Aydın Çubukçu ve benzerleri) ortodoksların, terminolojileri, jargonları ve retorikleri nedir?. Özetle; Bu "*mikro iktidarlara* (içimizdeki faşizmin göstergelerine) *karşı yapılacak olan, okura maruz kaldığı bu mikro iktidarların işleyiş biçimini göstermektir*". Hüsamettin kardeşimiz, buna benzer bir sorgulamayı, "*Bir Modern Sofist*" adlı yazısında da ileri sürmüştü. "*Benim amacım bu yazıda bu iktidar etkilemesine maruz kalmış okurlara, bu iktidara karşı koyabilmeleri için, bu iktidarın biçimini göstermek..olacaktır*" Okuyana parmak ısırtan bu iddialar, elbette ki H. Çetinkaya'ya ait değildir. Sayın eleştirmen (!) bu kez de, *islami* eğilimli bir yayınevinin çıkardığı "*Çağdaş Temel Kuramlar*" adlı derleme ve ya el kitabından 'çalıyor'! [4]

3 İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989
4 Quentin Skinner, *Çagdaş Temel Kuramlar*, Vadi/Toplum Yayınlan, 1991

H. Çetinkaya: "Benim amacım..."
"Benim amacım bu yazıda, bu iktidar etkilemesine maruz kalmış okurlara, bu iktidara karşı koyabilmeleri için bu iktidarın biçimini göstermek... olacaktır". (s.26)

M. Philp: "Foucault'nun amacı..."
"Foucault'nun... amacı, iktidarın etkilemesine maruz kalmış kişilerin ona karşı koyabilmesi için iktidarın işleme biçimini göstermektir". (s.82)

H. Çetinkaya, *"İçimizdeki Faşizm"* yazısında yer alan *"birçok savunu ve temanın referanslarının postmodern bağlamda adlandırılması ve özellikle Foucault, Derrida, Jameson ve kısmen Baudrillard'la ilişkilendirilmesi doğaldır"* diyor. Bu düşünürlerle çok yakın bir dönemde (86'dan bu yana) tanışan Hüsamettin kardeşimiz *"şimdi"* Derrida'nın olduğunu öğrendiği çözmesel (deconstructiv) okuma yöntemini, meğerse hemen her yazısında uyguluyormuş! Bu satırları okuyanlar, H. Çetinkaya'nın Derrida'nın 30'a yakın kitabından haberli olduğunu ve ya her biri 25-30 sayfayı bulan zorlu metinlerinden en az birkaçını, anlayarak (!) okuduğunu sanabilir. Oysa Hüsamettin kardeşimiz *"deconstrüksiyonizm"* (yöntemsel anlamıyla yıkıcılık) kelimesiyle, *"Çağdaş Temel Kuramlar"* adlı kitabın, Derrida ile ilgili bölümünde karşılaşıyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, ancak bir şaşkın, üzerine hemen hiçbir şey bilmediği felsefi bir yöntemi, yıllardır yazılarında uyguladığını sanabilir, böyle bir izlenim vermek uyanıklığını gösterebilir ve bu kadar salakça bir yalanı rahatlıkla kıvırabilir!? *"Çağdaş Temel Kuramlar"* adlı kitabın Derrida bölümünü yazan David Hoy, şunları belirtiyor:

"Metni okumayı mümkün kılmayı amaçlayan yorumcuların tersine, Derrida onu okumayı olanaksız kılmak ister. Metnin mesajını kurmada başarılı olduğunun varsayılması yerine, Derrida'nın stratejisi, metnin bir etkide bulunmadığını göstermektir. Kısacası Derrida metnin anlamını yeniden kurmaz, fakat bunun yerine onu çözer (deconstruct). Çözme (deconstructiv) yalnızca, metnin etkide bulunduğuna dair, nasıl bir duygu verdiğini değil, fakat aynı zamanda metnin bu yanılsamayı kasıtlı olarak devam ettiren retoriksel aygıtlara sahip olduğu sürece, onun kendisine karşı nasıl etkide bulunduğunu da açığa çıkarır" (s. 44-45)

Bu kitap Habermas, Althusser, Derrida, Gadamer, Kuhn, Foucault vb. üzerine farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış *tanıtıcı* metinlerden oluşan bir derleme. Üstelik Derrida ve Foucault bölümleri, kitabın 43 ve 88 sayfaları arasında peşpeşe yer alıyor. H. Çetinkaya, kitabın bu bölümlerini, *"İçimizdeki Faşizm"* yazısına, şanına yakışır bir uygulamayla, yani *"el marifetiyle"* taşıyor. Daha açık bir ifadeyle, Derrida ve Foucault üzerine yazılan özgün yorumlara, asalakça bir tavırla *"el koyuyor"*. Derrida ve Foucault'yu, ortodoksların, yani Doğu Perinçek ve Aydın Çubukçu'nun üzerlerine *"kilitliyor"*. Bundan sonra işin montaj (kurgu) faslı başlıyor: Hüsamettin kardeşimizin, ortodokslar üzerine ileri sürdüğü her tez, iddia ya da suçlama; el kitabındaki Derrida ve Foucault bölümlerinin, *"İçimizdeki Faşizm"* yazısına kurgusal olarak uyarlamasıdır; metinlerdeki bütün bir kavramsal sistematik yağmalanıyor:

H. Çetinkaya "Bütün bu bireyler (ki her biri birer mikro-iktidardır) ne talebediyorlar?" (s 26)
"Bilgi talebi olmaksızın iktidar ilişkilerini egemenlik biçimleri olarak düzenlemek olanaksızdır". (s.27)

M. Philp (Foucault üzerine)
"Bu bilgi talepleri olmaksızın iktidar ilişkilerinin egemenlik örüntülerinde tanzim edilmesi, yalnızca geçici ve değişken olacaktır" (s.81)

H. Çetinkaya "Devrimin bilgisini talebetmek iktidarı da talebetmektir". (s. 27)

M. Philp (Foucault üzerine)
"Yani bilgi talepleri aynı zamanda iktidar talebiydi". (s.80)

H. Çetinkaya "Eğer dilin, düşüncenin gerçeği temsil ettiğinden kuşkulanmakta haklıysak, bu kuşkuyu doğuran nedenleri de görmek durumundayız. Bana göre bu kuşkunun haklı olduğu yerler, genelde düşünce ile kastettiğimiz şeyi bildiğimizden emin olmadığımız durumlardır". (s. 34)

D. Hoy (Derrida üzerine)
"Zihnin ve ona ait düşüncelerin, uygun bir biçimde gerçekliği temsil edip etmediği hakkındaki şüpheler, insanlar "düşünce" ile kastettikleri şeyi bildiklerinden emin olmadıkları zaman yerine bulur". (s.43)

H. Çetinkaya "Burada dilin gerçekliği temsil ettiği konusunu tartışmak durumunda değiliz. Esasen bu tartışmanın sonuçlanması da son derece zor ve taraflar arasında (maddeciler ve idealistler) bir anlaşma olacağını beklemek de saçma". (s.34)

D. Hoy (Derrida üzerine)
"Dilin gerçekliği nasıl temsil ettiği sorununa doğru yönelmek, "düşünce" gibi zihne ait terminolojilere ve terimlere ilişkin sorunlar ortaya çıkarmaz; fakat referans olarak temsil kavramını yorumlamak, realistler ile idealistler arasındaki tartışmayı bir sonuca bağlamamıştır". (s.43)

H. Çetinkaya "İlgilenilmesi gereken sorun, dilin temsil gücüne sahip olup olmadığı ve bunun güven verici bulunup bulunmayacağı sorusunun felsefeye, teoriye ya da beşeri bilimlere dışsal bir soru olmadığıdır". (s.34)

D. Hoy (Derrida üzerine)
"Derrida'nın (felsefeye, çn) müdahalesi, temsil nosyonunun kullanımında ortaya çıkan kaçınılmaz sorunlar varsa, bunların felsefe ve beşeri bilimler için dışsal sorunlar olduklan sonucuna varılamayacağını göstermektir". (s.43)

"*İçimizdeki Faşizm*" yazısında, H. Çetinkaya tarafından ikide bir lafı edilen, ortodoksların "*anlatım düzeni*", "*ayartma mekanizmaları*", "*sözcüklerin narkotik etkisi*", "*iktidar üreten retorikleri*", "*metaforları*" ve benzeri vurgular, bütünüyle aktarma ve çalıntıdır

H. Çetinkaya "Özellikle ortodoks anlatı, toplumsal mücadeleyi, direnişi ve muhalefeti, retoriksel aygıtlar ve metaforlarla çalışan bir anlatım düzenine indirgemiştir". (s.40)

D. Hoy (Derrida üzerine)
"Derrida merkezi düşünceler ya da tezler üzerinde değil, birçok yorumcunun gözardı ettiği marjinal metaforlar ve retoriksel aygıtlar üzerinde durur". (s.44)

H. Çetinkaya "Çünkü okur, bu retoriğe ve metaforik anlatım düzenine (sözde lafzi, literal düzene) saygı duyduğu sürece..". (s.30)

D. Hoy (Derrida üzerine)
"Felsefi metinler için çözme, bunu sözde lafzi (literal) düzeyin yoğun bir biçimde metaforik olduğunu göstererek başarır". (s.45)

H. Çetinkaya : "Kendi düşünce ölcütlerine göre bir dünya kuran ortodoks, bize rüyayı gerçek, gerçeği de rüya olarak sunuyor". (s.39)

D. Hoy (Derrida üzerine)

"Sözcüklerin narkotik etkisi, bizi gerçekliği bir rüya ya da rüyayı bir gerçeklik olarak kabullenmeye götürür". (s.62)

H. Çetinkaya "Bağlama ölü bir metafordur, sadece teorik rehavet sağlar". (s.40)

D. Hoy (Derrida üzerine) :

"İnsanın ilerlemeci yönüne ilişkin öykü, yalnızca bir kurgu, iflas etmiş, ölmüş bir retorik açısından, ölü bir metafor olarak düşünülür". (s.51)

Bitmedi: Hüsamettin kardeşimiz, *"Bir Modern Sofist"* adlı yazısında, T. Eagleton'ın *"Edebiyat Kuramı"* kitabının dışında, söz konusu el kitabının Foucault bölümünden de sayfalar dolusu çalıyor. Böylece, sözde Memet Fuat üzerine yazdığı, o çok sevdiği bir vurguyla *retorik* fukarası bu yazının kurgusal yapısı, referanslar bir bir ortaya döküldüğünde, bir fiskeyle iskambil kağıtları gibi çöküyor! Okurların sabrını fazla zorlamamak için birkaç karşılaştırmayla yetinmek istiyorum.

H. Çetinkaya "Özetle denebilir ki, devlet iktidarı, birçok kurum, pratik ve 'bilimsel' ya da 'bilimsel' sayılmayan 'disiplin'lerin bilgi talepleri ile tanzim edilen, düzenlenen tekil iktidar uygulamalarından oluşur". (s.25)

M. Philp (Foucault üzerine)

"Devlet iktidarı Foucault için, analizinin son noktasıdır: kurumlar, pratikler ve 'disiplin'lerin bilgi talepleri tarafından birleştirilen ve tanzim edilen sayısız tekil iktidar uygulamalarından oluşur". (s.81)

H. Çetinkaya : "Normal insan, sağlıklı vücut, uyumlu zeka, giderek 'iyi insan', iyi vatandaş hatta gündelik yaşama dek mükemmel koca, evinin hanımı tanımlarına kadar çizilen normalite bağlamları, sürekli her an pedagojik kurumlarca, bizim kendi 'ben' anlayışımıza saldırır..". (s.30)

M. Philp (Foucault üzerine) :

"Normal çocuk, sağlıklı vücut, dengeli zihin, iyi vatandaş, mükemmel koca ve gerçek insan gibi kavramlar, kendimize ilişkin düşüncelerimizi taciz eder..". (s.71)

H. Çetinkaya "..kendi imgemizin karşısına bu normal 'insan' tanımları hergün öğretmen, polis, doktor, yönetici, patron, imam ve YAZAR'ların pratiklerinde yeniden ve yeniden üretilerek meşrulaştırılır". (s.30)

M. Philp (Foucault üzerine)

"..beşeri bilimler, kendi 'normallik' standartını kurmuştur. Öğretmenlerin, memurların, doktorların, yargıçların, polislerin ve yöneticilerin pratikleri aracılığıyla yeniden üretilir ve meşrulaştırılır". (s.71)

H. Çetinkaya üretilen yargılarda ortaya çıkan karar verilemezlik durumu.. okurun gerçekliğe ilişkin sorular sormasının önünde devasa bir engel oluşturmaktadır..status-quo'nun korunmasına ve idamesine hizmet etmektedir. Memet Fuat'ın bu nedenle idealleri ile pratiği hayli çelişıktir". (s.31)

M. Philp (Foucault üzerine)
"Yani, metinsel karar verilemezlik gerçekliğe ve bu nedenle de normalite toplumsal ve siyasal konularda gerçekliğe ilişkin sorular sormaya engel olduğu sürece, status-quo'yu idame ettirir. İdeallerimiz ile pratiklerimiz arasında hayli büyük bir ihtilafın olup olmadığını düşünmek isteyebiliriz". (s.64)

Son örnekte, H. Çetinkaya'nın, çevirmenin notuna bile açgözlülükle saldırması, artık beni iğrendiriyor!

H. Çetinkaya normallikten hangi alanlarda sapıldığını tespit etmek ve elbette ıslah ve tedavi etmek üzere birçok gözetim, denetim ve tedavi tedbirleri üreten önlem paketleri geliştirirler". (s.30)

M. Philp (Foucault üzerine)
"..bununla eşanlı olarak araştırma, gözetim ve tedavi için, bu standarttan (hangi açılardan sapılacağına ilişkin, çn) geniş bir (bilgi, çn) alanı üretirler" (s. 71)

3.

Hüsamettin kardeşimizin verdiği yanıttan anlıyorum ki, kendisi her sabah aynaya baktığında, karşısında Foucault'yu görür gibi oluyor. H. Çetinkaya, uzunca bir süredir, yeşilçam aktörlerine taş çıkartırcasına, Foucault'yu oynuyor! Bir anlamda Foucault'dan rol çalıyor! (Oysa, en fazla *"tecavüzcü Coşkun"*). Hiçbir ahlaki yaptırımla kendini sınırlamayan (sınır tanımayan *"eleştirmen"*!) H. Çetinkaya; hırsızları, fahişeleri, delileri, eşcinselleri, transseksüelleri vb.'lerini önemsiyormuş, onların kural ve yöntemlerini kullanmakta bir sakınca görmüyormuş. Hüsamettin kardeşimizin çapını aşan bu tür iddialar; 1970lerde mahkum guruplarının kurulmasını, hapishane kapılarının ardına kadar açılmasını, mahkumların seslerinin duyurulmasını amaçlayan öncü hareketler içerisinde politik kimliğiyle yer alan Foucault'yu, size de fena halde çağrıştırmıyor mu? H. Çetinkaya gibi, vicdanı kara bir şahsiyetin, yeni keşfettiği postmodern bağlamda, *marjinal, anarşist ve "tekil mücadeleler"* zemininde sıradan bir memur kimliğiyle amatörce *rol* kesmesi, yalnızca traji-komik kaçıyor. *"Kişinin kendi ahlaki amacını ortaya koyabilmek için ezilenleri istismar etmesi çapraşık bir oyundur.. Buna psikolojik yamyamlık denir".*[5] H. Çetinkaya, 'yazar'ı öldürmenin teknik ve yöntemlerinden söz açıyor, yazarın işlevinden dem vuruyor, bundan böyle bir yazar değil bir *"yazıcı"* olduğunu ilan ediyor, vs. Bu tür, düşünsel kapasitesinin kaldıramayacağı laflar üretmesinin ve yediği basit haltlara sözde teorik temel arayışının cesareti ve kaynağı konusunda, Kemal Sılay arkadaşın bu sayımızda yer alan *"Barthes ve Foucault'nun yazar teorileri"* başlıklı yazısına bir göz atmak yeterli oluyor. Ben, H. Çetinkaya'ya, onun anlayacağı bir dille son kez cevap veriyorum; yazdıklarının (!) tartışılmasını bekleyen, ama özgün hemen hiçbir eleştirel zeka ve yargısı olmayan H. Çetinkaya gibi, kafası sürekli fesat yüklü şarlatanları, ne yazıkki eleştirel bir tartışma için muhatap kabul etmiyorum, tam tersine aşağılamaktan kaçınmıyorum ve *hor* görüyorum. Böyle bir şiddeti fazlasıyla hakediyor, çünkü... Ve böyle bir şarlatanla, en az kendisi kadar *fason* olan don kişot amblemli bir derginin yayın kurulunda yer alan *"eski"* dostlara da, bu dergide bilerek ya da bilmeyerek H. Çetinkaya'ya suçortaklığı yapan, şöyle ya da böyle sayfa dolduran *gerçek* yazarlara da, doğrusu çok yazık oluyor!

---

5 Richard Sennett *Otorite*, İletişim Yayınları s. 156

Herlinde Koelbl - "Nina" 1

KEMAL SILAY

barthes ve foucault'nun yazar teorileri üzerine

Foucault, *poststructuralist*ler ile *historicist*ler arasındaki büyük tartışmaları hızlandırıcı nitelikte tezlerle ortaya çıkıyor; yalnızca *textuality* üzerinde duran *poststructuralist*leri, edebiyat yapıtını sosyal ve politik bağlamda görüp incelemeyi amaç edinmiş *historicist*leri bir kez daha düşündürüyor. Foucault'nun bu önemli yazıyla açtığı "sınırsız söylem olanakları"nın beni düşündüren yanı ise, ortaya koyduğu birtakım anahtar nitelikteki tezlerin Nietzsche'nin *sorunlu* diyebileceğim kimi kavramlarını canlandırmaya çalışır gibi görünmesidir.

Roland Barthes yazarı öldürmeye karar vermişti 1968'de. Ünlü yazısı 'Yazarın Ölümü'nde yalnızca yazarı ortadan kaldırarak okuyucu'yu text'le başbaşa bırakmakla kalmamış, evrensel yazar teorilerine de önemli bir halka eklemeyi başarmıştı. Ortaya koymaya çalıştığı yeni yaklaşım, geleneksel eleştiriye büyük şoklar uğratacak nitelikteydi. 'Edebiyat' imajının, 'acımasızca' tek bir kişi etrafında dönüp dolaşmasına, yazar denen kişinin yaşamının, beğenilerinin, duygularının, aşklarının, tutku ve alışkanlıklarının texti egemenliği altına almasına karşı tepkilerini dile getiriyordu Barthes.

Tek bir kişinin bir hükümdar edasıyla edebi yapıta sahip çıkmasını bir türlü kabullenemiyordu. Amerikan *yeni eleştiri*sinin bir 'edebiyat bilimi' yaratmak amacıyla oluşturmaya çalıştığı text'in dış dünyadan soyutlanarak, yalnızca text olarak incelenmesi yöntemini de yeterli bulmamıştı. Yazar denen olgu hâlâ ortalarda dolaşıp duruyordu. Barthes'a göre, konuşan sadece ve sadece dil'di; yazar değil! Dil, *yazar* adında hiç kimseyi tanımıyordu. Onun tanıdığı tek kişi *özne* idi. O halde, yazar denen bu egemen gücün ortadan kaldırılması, mezarının kazılması bir zorunluluktu. Bu, sadece tarihsel bir eylem de değildi; modern texti bütünüyle dönüşüme uğratacak bir nitelik taşıyordu.

Barthes yazar'ın orijinalliğine inanmıyordu. Yepyeni başlıklarla ortaya konan nesneler, daha önceden varolan yapı ve düşüncelerin yeni baştan sunulmasından başka bir şey değildi. Yazar, yalnızca öykünme yeteneğine sahipti; varolanı alıp dönüştürüyordu. Böyle bir yaklaşım tarzı, bir anlamda, textte birden fazla yazar aramak gibi bir anlama geliyordu. Barthes'a göre, texte belli bir yazar yüklemek, o text'i bütünüyle sınırlandırmak, dondurmak demekti. Bir yazarı olan text, tek bir gösterilenle tutsak ediliyor, yazmak ey-

lemi durduruluyordu.

Barthes'ın bu teoriyle ulaşmaya çalıştığı en büyük nokta, "klasik eleştiri"nin hiçbir zaman ilgilenmediği, en küçük bir değer bile vermek zahmetine katlanmadığı okuyucuyu ön plana çıkarmaktı. "Klasik eleştiri"ye göre, edebiyatta yalnızca bir kişi vardı: yazar. Oysa ki yazı'nın geleceğini kurtarmak için "klasik eleştiri"nin bu mitini tez elden yok etmek gerekiyordu. Ve okuyucu'nun doğabilmesi için Yazar'ın ölmesi şarttı.

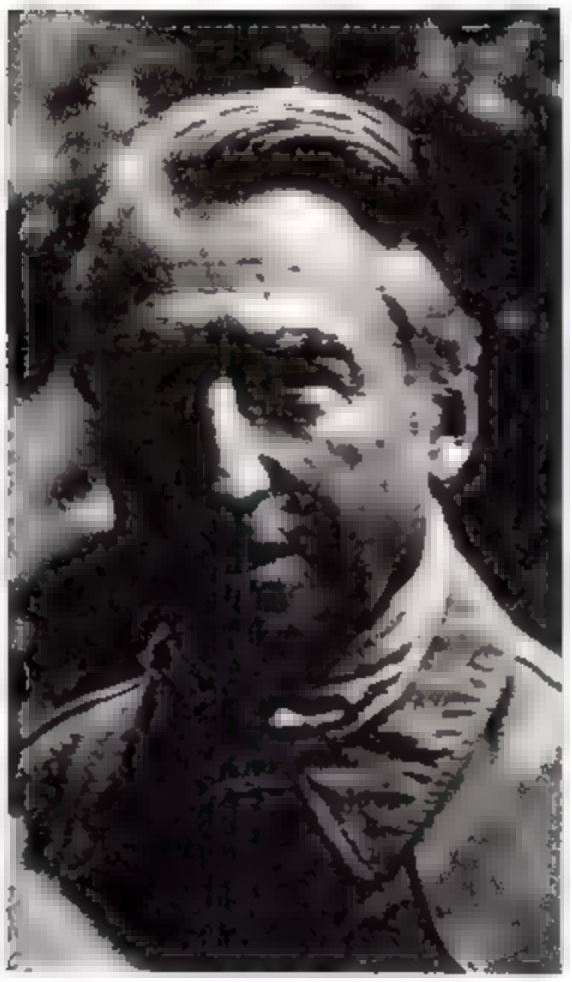
Barthes'ın bu *deconstructive* ya da *poststructuralist* olarak adlandırılabilecek denemesi, eleştirmen'i yepyeni bir konumla ödüllendiriyordu. Artık yazar'ın olmadığı bir etkinlikte, "yazı oyunu" oyununda da eleştirmen text'i istediği gibi yorumlama yetisine sahipti.

Barthes'ın yazar'ı öldürmesinden bir yıl sonra Michel Foucault, edebiyat teori ve eleştirisinde klasik olmuş "Yazar Nedir?" başlıklı yazısını yayınladı. Belli ölçülerde Barthes'ı izleyen bu yazı, gerçekte Barthes'a bir karşı çıkışı simgeliyordu.

Yazar kavramının ortaya çıkışının bilgi, edebiyat, felsefe ve bilimler tarihinde *bireyselleşme*nin çok önemli bir dönüm noktasını oluşturduğunu belirtmekle başlar Foucault. Yazısında, yazar'ın kişiliğinin sosyal ve tarihsel bir çözümlemesini yapmaya kalkışmaz.

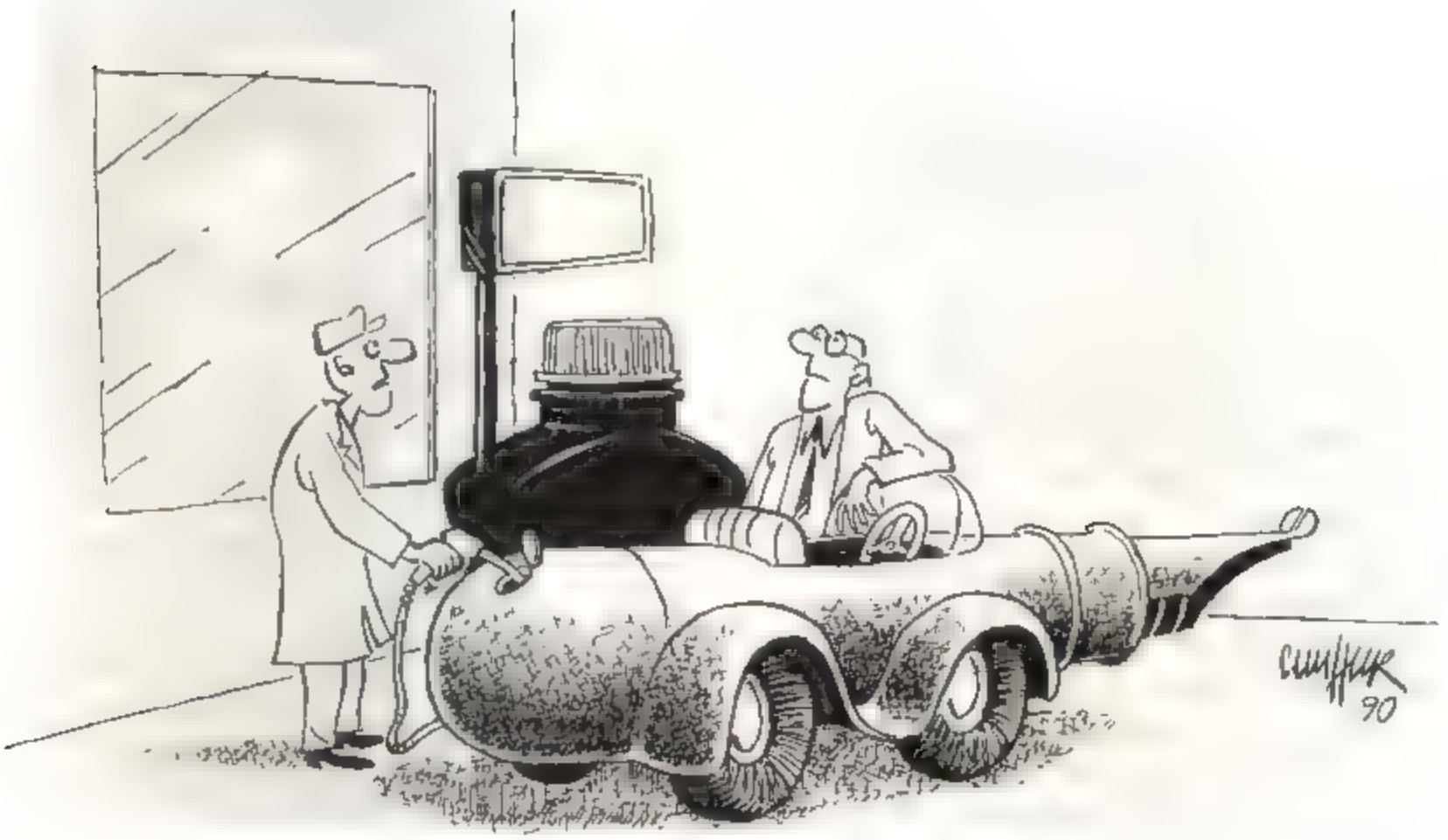
Beckett'ten aktardığı 'Kimin söylediğinin ne önemi var?' dedi birisi, 'kimin söylediğinin ne önemi var?' " sözlerine anahtar bir önem yükler tartışması boyunca. Bu aldırmazlıkta, çağdaş yazı (écriture)'nın en önemli etik ilkelerinden birini keşfeder.

"Kendini ifade boyutundan kurtaran" çağdaş yazı, sürekli olarak kendi kurallarını aşan ve sınırlarını darmadağın eden bir oyun (jeu) gibi ortaya çıkar. Foucault'ya göre, aslında yazı'da önemli olan, yazma eyleminin kendisini öne çıkarmak, onu yüceltmek değildir. Daha sonra yazı ile ölüm ilişkisini incelemeye koyulur. Eski Yunan epiğinden, kahramanı ölümsüzleştirmeye çalışan bu gelenekten söz eder: Kahraman, kendisini ölümsüzleştirmek amacıyla genç yaşta ölmeye çalışır; bu uğurda yaratır öyküsünü. Öykü, büyük bir mutlulukla kabul edilmiş bu ölüm karşılığında elde edilen bir *değer* olarak sunulur. *Binbir Gece Masalları*'nda da yapılan bundan farklı bir şey değildir. Teması ve görünürdeki yazılış nedeni ne olursa olsun, asıl amaç ölümden kaçmaktır. İnsanlar ölümün önüne geçmek, öykücüyü susturacak olan kıyamet gününü ertelemek amacıyla sabahlara kadar öyküler anlatırlar. Şehrazad, ölümü yaşam çemberinin dışında tutmak için bu çabayı her gece yeniler.



Barthes

Şöyle devam ediyor Foucault: *"Bizim kültürümüz, ölümü savuşturmak amacıyla düzenlenmiş bu anlatım ya da yazı idealini, başkalaştırmıştır. Yazı, kurban etme olgusuyla, hatta yaşamın kendisini kurban etme olgusuyla özdeşleştirilmiştir: o, şimdi kitaplarda temsil edilmesi gerekmeyen gönüllü bir yokluğu simgeliyor. Bir zamanlar ölümsüzlük sağlamakla görevlendirilmiş olan yapıt, şimdi, kendi yazarının katili olmak üzere, öldürme hakkına sahip – Fla-*



Cumhur Gazioğlu

ubert'de, Proust'ta, Kafka'da gönüldüğü gibi. Ancak hepsi bu kadar değil: yazı ile ölüm arasındaki bu ilişki, yazan öznelerin kendi bireysel niteliklerini silme, yok etmelerinde de ortaya çıkıyor. Kendisi ve yazdığı nesne arasında kurduğu bütün mekanizmaları kullanarak yazan özne, kendi bireyselliğinin izlerini ortadan kaldırıyor. Bunun sonucunda yazarın varlığı, onun yokluğundan başka hiçbir şeye indirgenmiyor; yazar, yazı oyununda ölü adamın rolünü kabul etmek zorunda kalıyor. Bu saydıklarımızın hiçbiri yeni değil; eleştiri ve felsefe, yazarın ortadan kalkması ya da ölümünü daha önce belirlemişti. Ancak, bu buluşun sonuçları yeterince incelenip yorumlanmamıştır. Yazarın ayrıcalıklı konumunun yerine geçmek isteyen birtakım yaklaşımlar, gerçekte söz konusu ayrıcalığı korumaya ve yazarın ortadan kalkmasının gerçek anlamını sindirmeye çalışıyorlar... Birincisi, yapıt kavramıdır. Eleştirinin amacının, yapıtın yazarıyla olan ilişkilerini ortaya koymak ya da bir düşünceyi, bir deneyimi text aracılığıyla yeniden yapılandırmaya çalışmak olmadığı; tam tersi, yapıtı yapısı, varolan özellikleri ve iç dünyasındaki ilişkileri yardımıyla çözümlemek olduğu, bilinen bir tez. Ancak, bu noktada bir sorun ortaya çıkıyor: Yapıt dediğimiz şey nedir? Yapıt olarak adlandırdığımız bu acayip birim nedir? Hangi öğelerden meydana gelir? Bir yapıt, yazarın yazdığı herşey değil midir? Derhal güçlükler beliriveriyor. Eğer bir birey yazar değilse, onun yazdıklarını, söylediklerini, ya da başkaları tarafından derlenip toplanmış sözlerini 'yapıt' olarak adlandırabilir miyiz? Sade bir yazar olarak adlandırılmadığı zaman, onun kâğıt üzerinde bıraktıklarının konumu neydi? Onun durmak dinlenmek bilmeksizin, tutukluluğu süresince yazdığı fantezileri kağıt tomarlarından başka bir anlama gelmiyor muydu? Bir birey yazar olarak kabul edildiğinde bile, onun yazdığı ve söylediği herşeyi yapıt olarak kabul edip edemeyeceğimizi sormak zorundayız. Sorun hem teorik, hem de teknik boyutlar içeriyor. Söz gelimi, Nietzsche'nin yapıtlarını yayınlama girişiminde bulunduğumuzu düşünün; nerede durmamız gerekir? Kesinlikle herşey yayınlanmalı; ama, 'herşey' den ne anlıyoruz? Nietzsche nin kendisi tarafından yayınlanmış herşey bu gruba

ginmeli. Yapıtlarının karalamalarını ne yapmalı? Elbette yayınlamalı. Özdeyişlerin planları? Evet. Peki, ya özdeyişlerle doldurulmuş bir alıştırma kitabında Nietzsche'ye bir göndermeyle, bir toplantıyla ilgili bir notla, bir adresle ya da kirli çamaşır listesiyle karşılaşırsak, o zaman ne yapacağız? Bunlar da yapıt grubuna girer mi? Neden olmasın!... Bir bireyin ölümünden sonra ortaya çıkanlan milyonlarca kalıntı arasında 'yapıt' olanları belirlemek mümkün mü? Ortada yapıt teorisi diye bir şey yok ve 'yapıt'ları deneysel yöntemlerle safça yayına hazırlamaya çalışanlar, çoğu zaman böyle bir teorinin yokluğunu hissediyorlar. Daha öteye gitmek de mümkün: Binbir Gece Masalları *yapıt kategorisine girer mi?... Yapıt'ın ne olup olmadığına karar verme konusunda bu türden pekçok soru ortaya çıkıyor. Sonuçta şunu ifade etmek gerekiyor: yazarsız da yapabileceğimizi, asıl incelememiz gereken şeyin yapıtın kendisi olduğunu ilan etmek yetmiyor. Yapıt sözcüğü ve onun gösterdiği birim, yazarın bireyselliği durumu kadar sorunlu bir kavram. Bizi yazarın yok oluşu kavramını bütün boyutlarıyla incelemekten alıkoyan, yazarın ortadan kalkışını bulanıklaştırarak ve örtbas ederek, onun varlığını kumazca korumaya çalışan bir başka olgu da, yazı* (écriture)*'dır. Kabaca uygulanmaya çalışıldığında, bu olgu bizi yalnızca yazarla ilgili birtakım aldatıcı göndermelere yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda onun son zamanlardaki yokluğunu da belirler. Yazı kavramı, bugünkü uygulanmasıyla ne yazı eyleminin kendisine, ne de bir kişinin ifade etmek istemiş olabileceği bir kavramın bildirimine değiniyor. Biz, büyük bir çabayla, her text'in genel durumunu -text'in yayıldığı alanın ve gözler önüne serdiği zamanın durumunu- düşlemeye çalışıyoruz."*

Barthes'ın yazarı öldurmesi, Foucault'ya yeterli görünmemişti. Yazı da, içinde doğup büyüdüğü sosyal ortam ve koşullarda değerlendirilmedikçe hiçbir anlam fade

Faucault

etmeyecekti. Foucault, sosyal koşullarda yazar olgusunu incelemek için yazar'ın adından yola çıkmayı denedi. Yazar'ın adında anlamını bulan neydi; hangi işlevleri içeriyordu? Bir özel ad ve adlandırılmış birey arasındaki ilişkiyle bir yazar'ın adı ve onun adlandırdığı şeyin eşbiçimli *(isomorphique)* olmadığını ve bu iki olgunun toplumda aynı biçimde işlev görmediğini söylüyordu. Söz gelimi, Shakespeare'in, bugün insanların büyük bir heyecanla ziyaret ettiği evde doğmadığını keşfetmek önemli bir bulgu olabilecek niteliktedir; ancak bu bulgu, *Shakespeare* adının simgelediği işlevi değiştirmeye yetmez. Ama birisi çıkar da bugün Shakespeare'in diye bildiğimiz sonetlerin onun tarafından yazılmadığını ortaya koyarsa bu, *Shakespeare* adının işlevinde çok büyük değişiklikler yapacak bir durum yaratır. Bundan dolayı, Foucault'ya göre yazarın adı diğer adlar gibi bir konumda değildir. Yazar'ın adı belli bir söylem *(discours)*'i karakterize eder. Söylem, *dil-yazar-toplum-toplumsal kurumlar* ilişkisidir. Söylem yazar'ın adını taşır; herhangi bir ifade değildir. Foucault yazarın adını sosyal ve kültürel bir bağlama yerleştirir ve bunu da "yazar-işlev" terimiyle formüle etmeye çalışır. Ancak bir yazar, "yazar-işlev"e sahip olabilir; diğerleri bundan yok-

sundur. Bir özel mektubun yazıcı'sı vardı; yazarı değil.

Foucault yazar olgusunu söylem bağlamında değerlendiriyor; yazarı yazıcıdan ayırıyor. Ama bu da yetmiyor. Bir adım daha ileri gidip bir ayırım daha yapmak gereğini duyuyor. Yazarları da ikiye ayırıyor: *yazarlar* ve *söylem kurucu*lar. Bu anlayış, söylem-kurucu'lan toplumsal bağlamda daha büyük işlevi olan yazar'lar olarak sunuyor. "Freud yalnızca *Düşlerin Yorumu*'nun yazarı değildir (...) Marks yalnızca Komünist Manifesto'nun yazarı değildir (...); her ikisi de sınırsız söylem olanakları açmış söylem kurucu'lardır."

Foucault, *poststructuralist*ler ile *historicist*ler arasındaki büyük tartışmaları hızlandırıcı nitelikte tezlerle ortaya çıkıyor; yalnızca *textuality* üzerinde duran poststructuralistleri, edebiyat yapıtını sosyal ve politik bağlamda görüp incelemeyi amaç edinmiş *historicistleri* bir kez daha düşündürüyor. Foucault'nun bu önemli yazıyla açtığı "sınırsız söylem olanakları"nın beni düşündüren yanı ise, ortaya koyduğu birtakım anahtar nitelikteki tezlerin Nietzsche'nin *sorunlu* diyebileceğim kimi kavramlarını canlandırmaya çalışır gibi görünmesidir.

BİR DİPNOT

Dostum şair İbrahim (Baştuğ) aracılığıyla katıldım *Edebiyat ve Eleştiri* topluluğuna. Geçen yaz Türkiye'den getirebildiğim en güzel armağanlardan birisiydi bu. Devletin kurumları tarafından yayınlanan (daha doğrusu bir kaç yılda bir yayınlanmaya çalışılan) güdümlü Türkoloji dergilerinden bir uzaklaşma anlamına da geliyordu bu benim için. Türkiye Cumhuriyeti hükümeti, hazinesinden size binlerce dolar harcar, yurtdışına gönderir. Orada edindiklerinizi paylaşmak istersiniz ülkeniz insanlarıyla. Yazıp çizersiniz mecbur olmadığınız halde. Gönderirsiniz ürününüzü güdümlü alimlere yayınlanmaları için. Sonuç? Hüsranı Emir kulu büyük Prof., yazınızın "milli çıkarlar"a aykırı bulunduğunu ima eden bir olumsuzluk yanıtını -yine devlet parasıyla- postalamaktan çekinmez size. İşte bu yüzden beş yıl önceki bütün planlarımı hiçe sayarak, koskocaman Dr. etiketini aldığım şu günlerde, bireysel ve bilimsel özerkliğin yok edildiği Türkiye üniversitelerinin Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde görev almayı olanaksız görüyorum. Ve işte bu yüzden *Edebiyat ve Eleştiri*'deyim. Bu özgür derginin özgür sayfalarında Türkiye Edebiyat söylemine katkıda bulunmaya çalışacağım çok uzaklardan.

İlk sayısından beri dikkatle okuyorum *Edebiyat ve Eleştiri*'yi. Türkiye'de yayınlanan başka dergileri de izlemeye çalışıyorum. Bu dergilerdeki edebiyat kuramı tartışmaları heyecanlandırıyor beni. Umut veriyor bana. Akademik bir beklentisi olmayan devlet hazinesinden "edebiyat profesörü" namıyla para çalmayan düzinelerce genç yazar pırıl pırıl yazılarla ortaya çıkıyor. Bizdeki edebiyat bölümlerinde olmayan bir düşünce etkinliği seziyorum bu yazılarda. Hani eskilerin "amatör ruh" dedikleri şey var ya, işte bu "amatör ruh" var üniversite - dışı dergilerde ve onların bilgi- üretim işçilerinde. Türk edebiyatının araştırılıp incelenmesinde tek etkin özne olarak da bu işçileri görüyorum ben, üniversite edebiyat memurlarını değil. Üniversite edebiyat hocalarını da bu dergilerin genç yazarlarını okumaya, onlardan birşeyler öğrenip Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerini ıslah etmeye çağırıyorum. *"Objektif bilim"* yaptığını sanan; hayatı, canonlaştırılmış bir kaç kitapta ve artık iflas etmiş on dokuzuncu yüzyıl edebiyat yöntemlerinde gören alimlerimize ve onların "araştırma görevlileri" ne seslenıyorum: *Edebiyat ve Eleştiri*'yi ve diğer bütün üniversite dışı dergileri okuyun!

Bu "dipnot" benim *Edebiyat ve Eleştiri* sevincimi dile getirmek için yazılacaktı sadece. Ama bir noktaya daha dokunmak, "dipnot"a bir "dipdip-not" koymak artık zorunluluk oldu: Bütün okuyucular gibi, ben de "Hüsamettin Çetinkaya-*Edebiyat ve Eleştiri*" krizini üzülerek izliyorum. Keşke olmasaydı diyorum. Olayın kişisel boyutlarından uzağım. Bu krizin pek yakında bütünüyle atlatılacağına inanmak istiyorum.

Kemal SİLAY

"Nina" 2

HAYATİ BAKİ

imdi, güneşin karangu yüzüyle

1.
imdi, evlerde ve kentlerdesin: göğsünde
taşıdığın onulmaz acıyla, rahmine lağımlar akıyor
evcilleşen aklın sperminden, hüznün kasırgasında
bilincin kumsalı çürüyor: tuzda eriyor tunç
yüzünde karangu bir dilbilgisi.

uluyorsun ve gece kusuyor seni, ruhsun
iktisadın apışarasında ve ruspisin
karnesinde iyimser bir resimle mutlu, orada,
üniformasız sivil.

bir leşsin, alnında fosilus bir soykütüğü, niyaz ve simya

2.
kapıda bekliyor ölüm yaşam ışığının yurdunda.
çıplaklığını soyuyor gecenin kör yalnızlığı, sunak
sunuyor seni karşılığı olarak özgürlüğüne deliliğin.
ey siyah bayrağını öpen kardeşim: c'est la vie,
iyinin ve kötünün ötesindeki süreç, kozmopolitus.

usanmadan ve büyük bir dirençle yaşam sevincini çağır,
imdi, bu şiiri okurken ve lanetle sentetik zamanı.
çünkü ürpertinin ürkek kuşları şarkısını söylüyor
acılı çağa, korkunun bulanık tefsirini kusuyor
göçebe bir tarihin cellatları.

İmdi, git: yürüyüşler için, isyanla· haykır özgürlüğü

LARRY McCAFFERY
SİNDA GREGORY

İngilizceden çeviren
Ercan SAYITA

paul auster ile bir söyleşi *

Paul Auster'in edebi kariyeri, kısaca iki ayrı dönemden oluşur; birincisi (1970'lerden 1980'li yılların başına kadar) az tanınan yayıncı, eleştirmen, çevirmen ve şair, sonra da (80'li yılların ortalarından *"Newyork üçlemesi"* ile meşhur olan) çok ürün veren romancı. Aşağıdaki söyleşide Auster'in açıkladığı gibi, yalnızca biçim ve içerik açısından değil, şiir çeviri ve denemelerinin yayınlandığı ilk dönemde de roman yazdığı için, bu iki dönem birbirinin içine geçmiştir. Gerçekten de son üç romanı *Son Şeyler Ülkesinde* (1987), *Ay Sarayı* (1989) ve *Şans Müziği* (1990) kariyerinde önce yeralır. (İlk yayınlanan romanlarından bile önce: Newyork üçlemesi (*Cam Şehir* (1985), *Hayaletler* (1986) ve *Kilitli Oda* (1986)). Auster, 1960'ların sonuna kadar Columbia Üniversitesine devam etttikten sonra Fransa'ya gider, yazarak ve çeviri yaparak dört yıl kalır orada. Amerika'ya döndukten sonra birçok edebi girişimde bulunur.· "Yirminci Yüzyıl Fransız Şiirinin el Kitabı"nı yayınlar. Joseph Joubert, Jacques Dupin, Andre De Bouchet, Stephane Mallarme ve Maurice Balnchot'un eserlerini çevirir ve ülkenin en seçkin edebi dergilerinde eleştiri ve de-

* *Contemporary Literature* Volume 33 Spring 1 1992

nemeleri yayınlanır. Aynca şiir kitapları ve denemeleri de yayınlanır.: *Günışığına çıkış* (1974), *Duvar Yazısı* (1986), *Soğuktan Damlalar* /1977), *Müzikle Yüzyüze* (1980), *Açlık Sanatı* (deneme 1982), *Yalnızlığın Keşfi* (1982).

Auster'in "Newyork Üçlemesi" yayınlanıncaya kadar tanınmaması şaşırtıcı değildir aslında. Zira bu tur bir popülerlik Auster gibi bir yazara yakışmaz. Çünkü o populer kültüre değil Fransız felsefesine, öncü şiire (Mallarme, yinelenen bir saplantısıdır.) bellek, dil bilgi kuramı ve kimlik üzerine düşüncelere duyarlıdır. Her üç romanı da farklı hikayeleri biçim ve içerik ile bağlayan polisiye romanlan çağnştınr, fakat Auster'in bu konuları işleme biçimi, Agatha Christie veya Raymond Chandler'inkine değil, Borges, Calvino, Nabokov ve Kafka'nınkilere benzer. Sonuç olarak Auster bu üçleme ile yeni bir edebi biçim yaratmıştır. (Dennis Drabelle bunu "Post-Varoluşçu özel göz"olarak isimlendirir.) Üçlemeden sonraki her uç roman da birbirinden tamamen farklı formdadır. "Son Şeyler Ülkesinde" mektup biçiminde bir romandır ve kayıp kardeşini arayan Anna Blume'un seyahatini anlatır. *Ay Sarayı,* suçlular, sabıkalılar arasında Jules Verne'inki gibi büyüleyici bir geziye çıkanr okurlan. Auster'in yoğun ve çoşku dolu eserlerinde, garip masal kahramanları, kayıp babalar, kayıp servetler, ve olanaksız maceralar bulunur. Aksine *Şans Müziği*nde ise Kafka'vari gergin bir anlatımla ana kahraman Nashe'in, serseri bir kumarbaz ile özgür bir yaşamı nasıl kurmaya çalıştığını anlatır. Biçim ve ses bakımından yepyeni olsalar bile, bu üç roman tema bakımından Newyork Üçlemesi'nin devamıdırlar.

S. Son romanınınız "Şans Müziği" bütün romanlarınızın üzerine bir cila gibi okunabilir. Birçok romandaki rastlantı yerine, temalarınız şans ve eşzamanlılık üzerine kurulu. Bu, şansın önplana çıkması, eserlerinizdeki gerçekliği kesmiyor mu? Yoksa bu, yaşamın nasıl yürüdüğü hakkındaki görüşünüzü mü yansıtıyor?

C. Kelimenin tam anlamıyla kendimi gerçekçi olarak adlandırıyorum. Romanı, içinde yaşadığım dünya kadar garip yazabilmeğe çalışıyorum. Rastlantıdan sözettiğimde, yönetilebilecek bir arzuyu kastetmiyorum. (Herşeyi birbirine bağlayan mekanik aletler, herkesin bir diğerine bağlı olmasıyla ortaya çıkan mutlu sonlar) Fakat, önceden bilinemeyenin varlığını, olasılığın gücünü kastediyorum. Bu esrarlı işlere karşı hep hafızamızı tazeleriz. George isminde üç kişiyle aynı günde karşılaşmak veya bir otelde evinizin kapı numarasıyla aynı numaralı odada kalmak. Yedi sekiz yıl önce karımla birlikte New York'ta bir partiye gitmiştik. Masada çok etkileyici bir adam vardı. Tam bir kentli, entellektüel, esprili, göz kamaştıran bir konuşmacı, öyle ki bütün konukları anlattığı öykülerle tutsak etmişti. Karım, Minnesota'da küçük bir kasabada büyumüştü', *"İşte bu yüzden*

New York'a geldim, böyle adamlarla tanışmaya" dedi. Gecenin ilerleyen saatlerinde büyüdüğümüz yerlerden bahsetmeye başladık. Sonuçta New York seçkinliğinin en iyi simgesi olarak kanımı etkileyen hatta büyüleyen adam kanmın geldiği Minnesota'daki aynı küçük kasabadan gelmişti. Aynı kasaba! Çok şaşırtıcıydı. Adeta O. Henry'nin bir hikayesinden çıkıp gelmişti. Bunlar rastlantılardır, ve bunlan neyin ortaya çıkardığını bilmek olanaksızdır. On yıldır görmediğiniz eski bir dostunuzu aklınızdan geçirirsiniz, iki saat sonra caddede ona rastlarsınız. Böyle şeyler hep gelir başıma. İki ya da üç yıl önce kitaplarımı okuyan bir kadın, bana mektup yazarak New York'a geleceğini ve benimle tanışmak istediğini söyledi. Onunla yüzyüze konuşma şansım olacağına seviniyordum. Maalesef onun geldiği gün, bir başka arkadaşıma daha önce verilmiş sözüm vardı. Saat dörtte bu arkadaşımla buluşacağım Manhatten'daki restorana gittiğimde (yemek saati olmadığı için) restoran hemen hemen boştu. Oturmamdan onbeş dakika geçmeden, şaşkın bir ifadeyle bir kadın bana doğru yürüdü ve Paul Auster olup olmadığımı sordu. Sonra anladım ki bu kadınla, bana mektup yazan Ioa'dan gelen, aynı kadındı. Bu restoranda başka biriyle buluşacağım için göremeyeceğim aynı kadın.

Şans, kader, yoksa matematik, işleyen olasılık teorisinin bir örneği mi? Nasıl adlandırdığınızın önemi yok. Yaşam böyle olaylarla dolu. Bir roman yazan olarak, kendimi bu tur rastlaşmalara açık tutmak ve dünyadaki bu esrarlı olaylan izlemek zorunda hissediyorum.

S. Bu tür otobiyografik olayları romanınızda direkt olarak kullanıyor musunuz? Örneğin 'Ay Sarayı' yaşanmamışsa çok yapay görünebilecek bir yığın bu tür öykü içeriyor.

C. Aslında yazdığım en az otobiyografik roman 'Ay Sarayı'dır herhalde. Birkaç tane özel anı gömülü hikayede. Ama ancak kitabı yazmayı bitirdikten sonra görmeye başladım onları. Örneğin başlangıçtaki kutular dolusu kitap işi. Fogg, bu kitap dolu kutuları amcası Victor'dan alır, amcası öldukten sonra da Fogg kitapları, borçlarını karşılamak için satar. Evet bu kutu imajı beynimde çocukluğumdan kalmış olmalı.

Teyzem, tanınmış çevirmen Allen Mandelbaum ile evliydi. Ben beş veya altı yaşındayken teyzem ve eniştem İtalya'ya gittiler ve orada oniki yıl kadılar. Eniştemin çok buyük bir kütüphanesi vardı. Büyük bir evde yaşadığımız için kitaplarını bize bırakmıştı. Önceleri kitapları kutular içinde tavan arasına kaldırdılar. Daha sonra (ben dokuz ya da on yaşındayken) annem kitapların zarar görebileceklerini düşünüp kutuları aşağıya taşıdı ve açarak kitapları oturma odasındaki raflara yerleştirdi. O zamana kadar ev ahalisi kitaplardan yoksundu. Ailemden hiç kimse yüksek okula gitmemişti ve okuma alışkanlıkları yoktu. Şimdi birdenbire elimin altında büyüleyici bir kitaplık vardı, bütün klasikler, bütün büyük

şairler, bilinen belli başlı romanların hepsi. Bana yeni bir dünyanın kapısını açtılar. Şimdi geriye bakıp düşündüğümde, bu kitap dolu kutuların hayatımı değiştirdiğinin farkına varıyorum. Onlar olmadan bir yazar olmanın düşünü bile kurabileceğimden şüpheliyim. Edison malzemesinin de geçmişimde derin kökleri var. Evimiz Seton Hall Üniversitesi kampüsünden uzak değildi, ve iki haftada bir Rocco'nun berber dükkanına saç kestirmeye giderdim. Rocco'nun işleri üniversite öğrencileri sayesinde oldukça iyiydi. Bu 50'li yılların sonlarıydı. Her nasılsa Rocco, Thomas Edison'nun da uzun yıllar berberi olmuş. Dükkanda Edison'un büyük bir portresi asılıydı, altında da bu büyük adamın kendi el yazısıyla "Deha, %1 ilham, %99 çabadır" Thomas A. Edison yazılıydı.

Benim berberimin, ampülü icad eden kişinin de saçını kesmiş olması bana çok heyecan vermişti. Benim başıma dokunan ellerin, Amerika'nın en büyük dahisinin başına dokunmuş olması bana çok yüce bir duygu veriyordu. Edison'un beynindeki düşüncelerin Rocco'nun parmaklarına geçtiğini, böylece bu düşüncelerin benim beynime girdiğini düşünürdüm! Edison, çocukluğumun kahramanı olmuştu, ve her saç kestirmeye gittiğimde onun portresine bakakalır, kendimi bir türbede tapınıyor hissederdim. Birkaç yıl sonra çocukluğumun bu mitolojik kahramanı tuzla buz oldu.

Babam Menlo Park'ta Edison'un laboratuarında çalışmış, 1929'da okulu bitirdikten hemen sonra Edison babamı işe almış, birkaç hafta sonra ise babamın yahudi olduğunu anlayıp kovmuş. Benim putum, bir anda ahlaksız bir yahudi düşmanın, babama büyuk bir haksızlık yapan alçak adama dönüşmüştü. Bunların hiçbirinden 'Ay Sarayı'ndan bahsetmedim. Ama hiç şuphe yok ki, Edison hakkında kötü referanslar benim kişisel husumetimden kaynaklanıyordu.

Diğer örneklerle sizi sıkmayacağım, ama bütün kitap bu tür bağlantılarla doludur. Bu çok Özel birşey değil. Bütün yazarlar kitaplarını yazarken kendi yaşamlarından çizgiler kullanırlar, ama az ama çok, bence her roman otobiyografiktir. İlginç olan ise gerçekle düş gücünün nasıl kesiştiğidir.

S. O zaman, Borges'in sürekli yazdığı tekin olmayan şeyler de yazar, yazılarına kanıtlarını dünyadan bulmaya başlayan mı oluyor? Büyük bir sorumluluk...

C. Zaman oldukça rahatsız edici olabilir, tamamiyle esrarengiz olan. "Şans Müziği kitabını (duvarlar, esaret, özgürlük üzerine bir kitap) yazmayı bitirdiğim gün, Berlın duvarı yıkıldı. Bundan hiçbir sonuç çıkmaz ama her hatırladığımda titriyorum.

1984 te "Kilitli Oda"yı yazarken birkaç günlüğüne Boston'a gitmem gerekiyordu. Kitaptaki son sahnenin Boston'daki, gerçek bir adresi olan, Columbus Square 9 numaradaki evde geçeceğini zaten biliyordum. Ev, arkadaşlarıma aitti ve son onbeş yılda bir-

çok kere orada kalmıştım. Bu sefer de orada kalacaktım. Düş dünyasına soktuğum bu evde tekrar kalmayı düşünmenin bana tuhaf geldiğini hatırlıyorum. Boston'a giden trene bindim, istasyondan bir taksiye binip Columbus Square 9 numara dediğimde şoför gülmeye başladı. 1940'da bina pansiyon olarak kullanılırken şoför orada kalmış, yalnızca bu değil, arkadaşlarının şimdi kaldığı odada kalmış. Yol boyunca şoför bana orada yaşayan insanlar hakkında hikayeler anlattı; binanın sahibi olan kadını, odalarda yaşanan benim çok iyi bildiğim pislikler, fahişelik, porno filmler, uyuşturucular, her çeşit suçları. Hepsi çok tuhaf, çok esrarengizdi. Bugün bile taksi şoförünü icad etmediğimi hissetmemem, onun kitabımın sayfalarından çıkıp gelmediğine kendimi inandırmam zor. Hakkında yazdığım yerin ruhuyla karşılaşmıştım adeta; Columbus Square 9 numaranın hayaleti.

S. Bütün kitaplarınız birbirinden çok farklı olduğu halde, hepsi aynı tür soruların ve ikilimlerin çevresinde dolaşıyor. Bu soruların soyut anlamları sizin için derin rezonanslar içerdiğini insana hissetiriyor. Bu yinelenen fikir ve motiflerin kaynağını bulmak peşinde misiniz?

C. Pek değil. Yazmak, gömülü sırların neden olduğu baskıyı hafifleten bir uğraş benim için. Saklı anılar, travmalar, çocukluktan kalma yara izleri, hiç kuşku yok ki romanlar kendimizden erişilmez parçalar içerir. Buna rağmen bu şeylerin nereden geldiğine dair bir panltı, bir sezgi var içimde. Ama daha önce de söylediğim gibi bu, daima kitabı yazmayı bitirdikten sonra, kitap artık bana ait değilken ortaya çıkar. Daha geçenlerde daktilo hatalarını bulmak için 'Şans Müziği'nin dizgisini gözden geçirirken romanın son bölümünde bir açığa çıkma oldu, Nashe'ın treylerin kapısını açıp Pozzi'yi yerde yatarken gördüğü an. O bölümü okuduğumda (Nashe'ın Pozzi'nin vücudu üzerine eğilip canlı mı yoksa ölümü olduğunu anlamaya çalıştığı betimlenen bölüm) benim başıma yıllar önce gelen bir olayı yazdığımı anladım. Hayatımın en kötü anlarından biriydi ve bu anı hiç aklımdan çıkmadı. Onüç ya da ondört yaşlarındayken Kuzey New York'ta bir yaz kampına gönderilmiştim. Birgun yirmi kişilik bir grup, başımızda bir iki gözetmenle ormanda yürüyüşe çıktık. Birkaç mil yürüdükten sonra gökyüzü yarıldı ve biz kendimizi vahşi bir sağanağın ortasında bulduk, şimşekler çakıyor ardından şiddetli gök gurlemeleri duyuluyordu. Gelip geçen bir bulut değildi. Bir fırtına, cehennemden gelen bir saldırıydı. Şimşekler etrafımızda çakıyordu ve sığınacak bir yer yoktu. Oğlanlardan biri ağaçlardan uzaklaşırsak daha emniyette olacağımızı söyledi, biz ağaçlardan uzaklaşıp açıkta yürümeye başladık. Haklıydı tabii. Şimşekli bir fırtınada kendinizi açığa giderek koruyabilirsiniz. Açık alana girmekteki sorun ise dikenli tellerin altından sürünerek geçmekti. Böylece teker teker dikenli telin altında geçerek güvenli olacağını düşündüğümüz açık araziye yürümeye

başladık. Ben sıranın ortasında Ralph ismında bir oğlanın arkasındaydım. Tam o geçerken müthiş büyük bir yıldırım dikenli tele düştü. Ondan bir iki adım uzaktaydım, Ralph durdu, sersemledi, onun solundan sürünerek telin altından geçtiğimi hatırlıyorum. Çıktıktan sonra arkama dönüp diğer oğlanların da geçebilmesi için Ralphi çayıra çektim. Onun ciddi bir şekilde yaralandığını sanmıyordum, Şok geçirdiğini biraz sonra düzeleceğini umuyordum. Hepimiz geçtikten sonra şimşekler çevremize saplanan mızraklar gibi devam etti. Birkaç çocuk yaralanmıştı ve yerde kıvranıp sızlanıyorlardı. Çok kötü bir sahneydi. Bir başka çocuk ve ben Ralph'in başında kaldık, ellerini sıcak tutmak için ovduk, rahat nefes alsın diye dilini tuttuk. Dudakları maviye dönmeye başlamıştı, teni soğuyordu ama ben hala onun biraz sonra düzeleceğini düşünmeye devam ediyordum. Ölmüştü tabii. Dikenli tele yıldırım çarpar çarpmaz ölmüştü, sırtında 20 cm uzunluğunda bir yanık yarasıyla.

Ama ben fırtına dininceye kadar anlamamıştım öldüğünü.

S. Hiç arkanızda bırakamadığınız bir deneyim bu herhalde.

C. Hayır asla. Beni nasıl derinden etkilediğini anlatamam size. Genç oğlanın hayatını kaybetmesi değil yalnızca; çok ani olması, ayrıca yıldırım düştüğünde telin altından geçen ben de olabilirdim. Bir biçimde yaşama karşı tavrım Kuzey New York'taki o ormanda biçimlendi diyebilirim.

S. "Ay Sarayındaki" iki önemli yıldırım sahnesinin nedeni geçmişteki o olayda mı yatıyor?

C. Tanımlanan fırtınanın, benim yaşadığım olduğuna hiç şüphe yok. Başka izleri de var "Ay Sarayı"nda; Effing, Utah çölünde Brynenın cesedini inceler. Kesinlikle ormandaki ölü çocuğun cesedini inceleme deneyimimi tekrarlıyordum. Anlatmaya çalıştığım şu; aklımdan çıkmayan malzeme, anılarımın derinliklerinden geliyor ama malzeme bana verildikten sonra bile nereden geldiğinden emin olamam.

S. Kendinizi yazmak zorunda hissettiğiniz motifleri biraz anlatabilir misiniz? Örneğin, kitaplarınızın birkaçında (Cam Şehir, Ay Sarayı, Şans Müziği) yinelenen bir motif: umulmadık yerden gelen para, miras baş kahramanın yayşamını değiştirir ve bu para hiçbir şey kalmamacasına kısa zamanda harcanır gider. Bu aç bir sanatçının fantazisine benziyor ama çizilen sahne o kadar canlı ve inandırıcı ki bunun sizin otobiyografinizde, bir temele dayanıp dayanmadığını merak ediyorum.

C. Gerçekten de onbir yıl önce ölen babamdan bana bir miras kaldı. Miras denilecek kadar çok büyük bir para değildi ama benim hayatımı değiştirmeye yeterdi. O zamanlar otuziki yaşını bitirmek üzereydim ve üniversiteden mezun olduktan son-

raki on yıl içinde kıt kanaat geçiniyordum, genellikle de çok kötü şartlar altında yaşıyordum. Hiçbir şeyimin olmadığı, felaketin kıyısında yaşadığım uzun zaman dilimleri vardı. Özellikle babam ölmeden önceki sene çok kötü bir dönemdi. Küçük bir çocuğum, ufalanan bir evliliğim ve gerektiğinden çok az bir gelirim vardı. Umutsuzdum, bir yıldan fazla bir süre içinde hiçbir şey yazamadım. Paradan başka hiçbirşey düşünemiyordum. Bütün bunların baskısıyla yarı çıldırmış bir halde kısa yoldan zenginleştirici planlar kurmaya başladım. Bir oyun (bir kartla beyzbol oyunu aslında oldukça da iyiydi.) icat ettim ve altı ay bunu satmaya uğraştım. Bunu başaramayınca oturup takma adla bir dedektif romanını üç ay gibi rekor bir sürede yazdım. Bu her nasılsa yayınlandı fakat sadece iki bin dolar getirdi bana. Bir spor yazarı olarak işe girmek için girişimlerde bulundum, o da olmadı. Sonunda teslim olup öğretmen olmak için başvurdum. Yılda sekizbin dolara bir Alman okulunda hazırlık sınıfının tüm yükünü taşımak. Bu hayal edebileceğim en kötü şeydi. Ama gururumu yuttum ve başvurdum. Kredimin yeterli olduğunu düşünüyordum. Columbia Üniversitesinden mastırım vardı, iki ya da üç şiir kitabım, bir yığın çevirim yayınlanmıştı, bir kaç ciddi edebiyat dergisinde makalelerim çıkmıştı. Ama bu berbat iş için üçyüzden fazla başvuru vardı ve ben tecrübesiz olduğum gerekçesiyle daha başta reddedildim. Sanırım hayatımda hiç bu kadar kendimi çaresiz hissetmedim, ve aniden hiç belirtisi olmadan, babam bir kalp krizi geçirerek öldü ve bana miras olarak biraz para bıraktı. Bu para yaşamımı değiştirdi, bana hayatımda ilk defa yazmak için zaman verdi, kiramı nasıl ödeyeceğimi düşünmeden uzun vadeli projelere bakabildim. Bir bakıma yazdığım bütün romanlar babamın bıraktığı paradan geldi. Bu para bana iki üç yıl verdi ve bu tekrar ayaklarımın üzerinde durmama yetti. Üzerinde düşünmeden oturup yazabilmek imkansız. Sonuç olarak bu korkunç bir eşitlik; babamın ölümünün benim hayatımı kurtardığını düşunmek.

S. İlk yayınlanan yapıtlarınızın hemen hepsi şiir veya deneme. Babanızın ölümünden hemen sonra mı kurgusal düzyazı -'Yalnızlığın Keşfi' olan malzemeler- yazmaya başladınız?

C. Tam olarak değil. Ben her zaman roman yazmayı düşledim. İlk yayınlanan yapıtlarım şiirlerdi, on yıl kadar yalnızca şiirlerim yayınlandı ama bu süre içinde düzyazıya daha çok zaman ayırdım. Yüzlerce sayfa, düzinelerce not defteri doldurdum. Tatmin olmadığım için hiçkimseye göstermedim. Yayınlanan birkaç romanımın anafikirleri çok gerilden - 1960 - 1970 - gelmiştir. Yetmişlerin ortalarında düzyazıyı tamamen bıraktım. zamanımı boşa harcadığımı hissetim. Düzyazı yazmak bırakmak zorunda olduğum kötü bir alışkanlık gibi geldi bana. kendimi tamamen şiire vermeye karar verdim.

S. Bu aynı zamanda ilk denemelerinizin ortaya çıktığı dönem değil mi?

C. Evet, sanırım kötü alışkanlıktan kurtulamadım. Aslında, biraz düzyazı -eleştiri, makale, kitap incelemeleri- yazmaya devam ettim. 1974 ile 1979 arasında yirmibeş-otuz tane düzyazı yazmış olmalıyım. Fransa'da dört yıl kaldım, dönmeden önce, "The New York Review of Books"tan Bob Silversı tanıyan bir Amerikalı arkadaşım, onunla görüşmemi tavsiye etti. Döndükten sonra onunla görüşüp Louis Wolfson'un kitabı "Le Schizo et les *Langues*" hakkında bir makale yazabileceğimi söyleyince söz vermedi ama yayınlamasa da bana ödeme yapacaklarını söyleyince bunu çok cömertçe buldum. Sonra makaleyi beğendi ve birkaç makalem daha yayınlandı Çoğunluğu şiirler -Laura Riding, Jabes, Ungaretti- hakkındaydı. Bob Silvers mükemmel bir yayıncıydı sert, saygılı, çok işsever ve çok çoşkulu- ve bana bir şans verdiği için ona minnettarım.

S. Yarattığınız kurgusal yapıtlardan aldığınız türden tadı, bu eleştiri makalelerinden de aldığınız oldu mi hiç?

C. Birçok eleştiri yazısı yazdığım zamanlarda bile kendimi bir eleştirmen ya da edebi gazeteci olarak görmedim. Daha sonraları diğer dergiler Harper's Saturday Review, Parnassus, The San Fransisco Review of Books içinde eleştiri yazıları yazdım. Şu anda hepsini hatırlamıyorum. Emir ya da sipariş üzerine hiç yazı yazmadım. Sadece beni ilgilendiren yazarların eserleri hakkında yazdım. Hemen hemen her seferinde yazıyı yayıncıya ben önerdim. Bu yazıları, yazım ve edebiyat hakkındaki kendi fikirlerimi, estetik görüşümü aktarmak için bir fırsat olarak gördüm. Aslında aynı şeyi başka türlü de yapabilirdim ama duşüncelerimi herkese açıklamak ve meydan okumak bana daha ilginç geldi. Bu yolla hiçbirşeyden kaçamaz, hiç kimseyi kandıramazdım. Herşey bütün açıklığıyla yer almalıydı, belirsizliğe hiç yer yoktu. Hepsinden öte bu çok yararlı bir çıraklıktı benim için. Roman yazmıyordum ama düzyazı yazıyordum ve bu makaleler üzerinde çalışırken kendimi nasıl ifade edebileceğimi öğreniyordum.

S. Bu süreç içerisinde şairlik nasıl gidiyordu?

C. Değişmeye, açılmaya başlamıştı. Şiirlerim susturuc yumruklara benzemeye başlamıştı; kısa, yoğun, anlaşılması güç, Delfi kehanetleri kadar büyülüydüler. Fakat yetmişli yılların ortalarında şiirlerime yeni bir yön vermeye karar verdim. Cümleler daha dağınık olmaya başladı. Duzyazının etkisi azaldı. 1976-77'de dört tane tek kişilik oyun yazdım. Bir tanesi -Hiç Bitmeyen Pişmanlığım- oynandı bile. Bu oyunun acısı hala içimde. Fakat bu oyunlardan bir tanesini tekrar hayata geçirdim. Altı yıl sonra geri gidip bu oyunu düzyazıya çevirdim ve "New York Üçlemesinin ikinci romanı "Hayaletler" ortaya çıktı.

S. Diğer kitaplarınızı yazmaya "Cam Şehir"den önce başladığınızı biliyorum, ama bu kitabı okuduğumda birşey çok şaşırttı beni: ilk kitabını yazan birinin bu kadar oturmuş edebi duyarlılığı olması. Babanızın ölümü dışında, bir yazar, bir birey olarak size bu olgunluğu veren, sizi ilk romanınızı yazmaya hazırlayan bazı özel, kişisel etkenler varmı?

C. Çocuklarımın olmasının bununla ilgisi olduğuna eminim. Bir ebeveyn olmak sizi, kendinizden öte bir dünyaya, nesillerin devamına, kendi ölümünüzün kaçınılmazlığına bağlıyor. Anlıyorsunuz ki bir sure varsınız, sonra kendinize aynı biçimde bakamazsınız. Daha önce olduğu kadar kendinizi ciddiye almanız imkansız. İpin ucunu bırakmaya başlarsınız, bu gidişte de -en azından benim durumumda- kendinizi öyküler anlatmak isterken bulursunuz. Oniki yıl önce oğlum doğduğunda, eski bir dostum, Charlie Simic, bir tebrik mektubunda şöyle yazdı: "Çocuklar harikadır. Eğer çocuklarım olmasaydı kendimi hep Rimbaud sanırdım" Parmağını deneyimin tam kalbine basmıştı. Geçen yaz komik birşey oldu, beni çocuklar ile keskin sınırlar içinde yazım sorunuyla karşı karşıya bıraktı. Vermont'ta yapmayı umduğum şey, ismimi kitabın kapağından alıp, öykünün içine sokmaktı. Duvarları yıkıp, boruları, tesisatı göstermek istedim. Hepsinden öte, romanların yazılışı, okunuşu esnasında gerip bir hile vardır. "Savaş ve Barış" ın kapağında Leo Tolstoy'un ismini görursünüz, ama kitabı açtığınızda Leo Tolstoy ortadan yok olur. Okuduğunuz satırları yazan, hiç kimse gibi gelir. Ben bu "hiç kimse"yi çok büyüleyici -çok derin bir gerçek olduğundan- buluyorum. Bir bakıma bu bir illüzyon, bir bakıma ise öykülerin nasıl yazıldığına dair herşey var bunda. Bir romanın yazarı neyin nereden geldiğinden asla emin olamaz. Dünyada var olan kendi -kitabın kapağında ismi yazılan kendi- sonunda kitabı yazan aynı kendi değildir.

S. Ve tabii, Quinn olarak romanda yer alan "Paul Auster" okuduğumuz kitabın yazarı değildir.

C. Doğru. Paul Auster "Cam Şehir"de bir kahramandır, ama sonunda okuyucu onun yazar olmadığını öğrenir. Başka biridir, son sayfada ortaya çıkarak, Quinn'in kırmızı not defterini alıp giden isimsiz bir öykücudür. Yani, kapaktaki Auster ile Öyküdeki Auster aynı kişi değildir. Hem aynıdırlar hem değildirler. Tıpkı "Savaş ve Barış"ın yazarının hem Tolstoy olması, hem de Tolstoy olmaması gibi.

S. "Anı Kitabı"nda ilk evliliğinizin yıkılmasına, oğlunuzdan ayrılmanıza olan tepkinizi tanımlamışsınız: "her geçen gün, biraz daha fazla acı ortaya çıkaracak". "Cam Şehir'i yazmak, bu acı üzerinde çalışmak ya da en azından bu acıyı ele geçirmek mi?

C. Bu kitabın duygu kaynağıydı, evet. İlk karımla ben 1979 da ayrıldık, sonra ben bir buçuk yıl ruh gibi yaşadım. Fakat ara-

mızdaki anlaşmalar yürürlüğe girince oğlum biraz da bende kalmaya başladı. O zamanlar üç yaşındaydı, ve biz iki yaşlı bekar gibi birlikte yaşadık. Garip bir varoluştu, hayatımın uzun süre böyle gideceğini sanıyordum. Sonra 1981'in başında -tam 23 Şubat; bu tarihi unutmam mümkün değil- şu anda evli olduğum Siri Hustvedt ile tanıştım, yıldırımla tutulduk birbirimize. Son dokuz yılda herşeyim oldu o benim, tam anlamıyla herşeyim. 'Cam Şehir'i yazmaya başladığımda hayatım müthiş bir gelişme gösterdi. Olağanüstü bir kadına aşıktım, yeni bir dairede birlikte yaşıyorduk. Birçok bakımdan 'Cam Şehir'in Siri'ye bir saygı, roman biçiminde bir aşk mektubu olduğunu düşünüyorum. Onunla karşılaşmasaydım ona ne olacağını düşlemeye çalıştım ve Quinn'i buldum. Belki de hayatım onunki gibi birşey olurdu.

S. Daha önce takma adla yazdığınız romandan bahsederken kendinizi maske takmış gibi hissettiğinizi söylemiştiniz. Bir kitabı birinci şahıs olarak üçüncü şahısa karşı yazdığınızda karakterlerinizle aranızdaki farklı ilişkilerden biraz bahsedebilir misiniz?

C. Benim için çok temel bir soru bu. Kitaplarımın bazıları birinci şahıs, diğerleri ise üçüncü şahıs ağzından yazılmıştır ve her birinde bütün öykü, kendi seçtiğim farklı bir öykücü sesinden aktarılmıştır. Evet, tabii ki birinci şahıs ağzından yazılmış bir roman, üçüncü şahıs ağzından yazılmış romandan daha içten, daha samimidir. Fakat bu iki tur arasında büyük aralık vardır, birinci şahısla üçüncü şahısın sınırlarını o kadar yakınlaştırmak mümkündür ki; birbirine dokunabilir hatta içice geçebilirler.

S. Bu, sizin kitaplarınızda nasıl ortaya çıkar? 'Cam Şehir'de yaptığınız gibi, okuyucunun zannettiği öykücüyle, sonuçta gerçekten öyküyü anlatan şahıs arasındaki şaşırtmacayı mı kastediyorsunuz?

C. Bu herhalde içiçe geçmenin en açık seçik görüldüğü durum, çünkü 'Çam Şehir'de üçüncü şahıs ağzından yazılmış bir kitap var elinizde, sonra tam sonunda öykücü ortaya çıkıp kendini birinci şahıs ilan ediyor. Ama farklı etkiler yaratabilmek için bu tür arayışlan kitaplarımın bir çoğunda kullandım. 'Hayaletler'de bile masalsı anlatıma rağmen her cümlenin arkasına saklanmış öykücüyü hissedersiniz. 'Ben' kelimesini hiç kullanmasa bile öykücü öykünün bir parçasıdır. 'Kilitli Oda' birinci şahıs ağzından yazılmıştır ama çoğunluğu başka birini anlamaya çalışır, o yüzden bazı bölümleri üçüncu şahıs ağzından yazılmıştır. 'Şans Müziği' birinci ve üçüncü şahısların içiçe geçmediği tek romanımdır. Baştan sona üçüncü şahıs ağzından yazılmıştır.

S. 'Şans Müziği'ndeki üslubunuz bana Kafka'nın başyapıtlarını anımsattı -Öykücünüz dışarıdadır ama bir şekilde 'Nashe'in duygusal yoğun iç dünyasını yönetir. Çok hoş bir denge bu : duygu yüklü, psikolojik bir çevrenin tarafsız gözlemi.

C. Evet üçüncü şahıs, birinciye o kadar yakın, o kadar Nashe'in bakış açısına sahip ki hiç fark hissetmiyorsunuz. O kitabı yazmak çok yorucuydu, bitirdikten haftalar sonra bile kendimi ölü bir adam gibi hissediyordum.

S. "Yalnızlığın Keşfi"nde iki ayrı bölümü iki ayrı ağızdan anlatmayı seçmişsiniz. "Bir görünmez Adam Portresi"ni birinci ağızdan, "Anılar Kitabı"ni ise üçüncü ağızdan yazmışsınız. Bu seçiminizin nedenini açıklarmısınız?

C. Giriş kısmını çok doğal olarak birinci ağızdan yazdım. Hiç sebebi yok, öyle geldi, öyle yazdım. İkinci bölüme başladığımda da birinci şahıs ağzından yazabileceğimi sanıyordum. Yedi sekiz ay bu biçimde çalıştım ama birşey beni rahatsız etti, doğru olmayan birşey vardı. Uzun bir sure karanlıkta araştırınca bu kitabın yalnız üçüncü şahıs ağzından yazılabileceğini anladım. Rimbaud: "Je est un autre". Yeni bir kapı açıldı önumde ve sonra beynim ateş almış gibi ateşler içinde çalıştım. Sorun kendim ve kendim arasında bir uzaklık kurabilmekti. Yazmaya çalıştığınız şeye çok yakınsanız, bakış açınız darmadağın olur, boğmaya başlarsınız, -tekil şahısın çeşitliliği- "Ben" dediğimde aslında "O" diyorum. Bu bilincinizin aynası, kendi düşünmenizi izlemenin bir yoludur.

S. "Son Şeyler Ülkesinde" geleneksel romanlara benziyor ama kentsel kabus sahnesinin gerçekliği beni çok etkiledi. Aslında burada New York'ta bulunan şeylerden farklı da değil.

C. Kimi yerlerde kitap oldukça fantastik olsa da tarihsel gerçeklerle ilişkisiz olduğu söylenemez. "Anna Blume yirminci yüzyıla yürüyordu". Bu kitabı yazarken sürekli aklımda taşıdığım bir cümle.

S. Ne tür tarihi gerçekleri kastediyorsunuz? -iki dünya şavaşının tahribatını mı?-

C. Diğer şeylerle birlikte, evet. Varşova Gettosuna (yahudi mahallesi",) Leningrad kuşatmasına, hatta bugünkü üçüncü dünyaya da dair -hızla bir üçüncü dünya kentine dönüşen New Yorktan bahsetmiyorum- özel referanslar var. Romanda uzun uzun tanımladığım çöpluk sistemi Kahirenin bugunkü çöplük sistemidir. Kitapta icad edilmiş çok az malzeme var. Kahramanlar evet, ama ortam hayır. Öyküdeki esas olay bile, -Anna bir çift pabuç almayı umarken, kendini bir insan mezbahasında bulur- bu sahne bile qerçek bir öyküye dayanır. Tam olarak bu tür birşey ikinci dünya savaşı sırasında Leningradda oldu. Şehir iki buçuk sene Alman kuşatması altında idi ve bu süre içinde 500.000 kişi hayatını yitirdi -sadece şehirde 500.000 kişi-. Bir an durup, bunun neye benzeyebileceğini hayal etmeye çalışın. Bir kere böyle şeyler hakkında düşünmeye başlarsanız başka hiçbirşey düşünemezsiniz. Birçok insanın bu kitabı iç karartıcı bul-

duğunun farkındayım ama bu konuda yapabileceğim birşey yok. Sonunda, bu benim yazdığım en umut dolu kitap oldu bence. Anna Blume hayatta kalır, en azından sözcükleri yaşar. En zalim gerçeklerin ortasında, en kötü sosyal koşullar altında bile o, bir insan olarak kalabilmek, insanlığını koruyabilmek için mücadele eder. Bundan daha soylu, daha cesur birşey düşünemem. Bu çağımızda milyonlarca insanın karşı karşıya kaldığı bir mücadele, çok azı onun kadar azimli olabildi. Bence Anna Blume gerçek bir kahraman.

S. "Ay Sarayı"nda, ay imajı düzinelerce farklı içeriklerde ortaya çıkıyor. Bunların arasındaki bağlantıları nasıl tek bir belirli imaja dönüştürüyorsunuz?

C. Bunların çoğu sezgisel. Birşey hakkında uzun ve sıkı düşünürseniz o şey sizin için yansımaya, yankılanmaya başlar. Sonra dalgalanmalar başlar, bu dalgalar diğer şeylere ulaşır, ulaştıkları şeylerden, başka dalgalar çıkar. Bu birleşik bir yöntemdir. Bu yöntemi bilinçlikle uygularsanız, dünyanın büyük bir kısmına düşüncelerinizle dokunursunuz. Bu, tasarı ya da rastlantı değildir, beynin çalışma biçimidir. Bu, sürekli olur ama siz onun gittiği yolu, dikkatlice izlemelisiniz. Önümüzdeki herhangi bir nesneyi ele alın -bir fincan, bir paket sigara, bir telefon- ve nereden geldiğini düşünmeye çalışın. On dakika içerisinde birçok başka konu üzerindesinizdir- jeoloji, tarih, işçi sorunları, biyoloji, tanrı bilir başka neler neler- "Bir kum tanesinde dünyayı görmek". Bunu yapabiliyorsanız, ay da neler görülebileceğini hayal edin.

S. Bir kum tanesinde dünyayı görmek ile romanda yaptığınızın bağlantısı ne? Bu Fogg'un çılgınlığıyla nasıl bağdaşıyor?

C. Ay, herşeyden önce bir mihenk taşıdır. Ay, bir mitolojik öğe: "Işık Saçan Diana, bizdeki karanlığın imgesi": hayal gücü, aşk, çılgınlık. Aynı zamanda ay, gökyüzünde, cansız, asılı duran, kutsal bir taş. Ama üstünlüğe duyulan bir insan arzusu. Tarih, özellikle de Amerikan tarihi. Önce Kolomb vardı, sonra batı keşfedildi, sonra da uzay. -Ay en son cephe-. Fakat Kolomb, Amerikayı keşfettiğinin farkında değildi, Hindistana, Çine gittiğini sanıyordu. Bir biçimde, Ay Sarayı bu yanılgının bir simgesi, Amerikayı Çin olarak anlama girişimi. Kitapta üç öyku var, sonuçta herbiri diğerinin aynısı. Her nesil, bir önceki nesilin hatalarını yineliyor. Böylece bu, ilerleme kavramınında bir eleştirisidir. Amerika ilerleme ülkesi ise kendimizden ne anlıyoruz? Fogg, bu düşünceler arasında dolanıyor, kendine bir yer bulmaya çalışıyor. Kitabın sonunda sanının bir yere ulaşıyor. Fakat sadece, başladığı yere, yetişkin yaşamının kenarına dönüyor. Burası bizim onu bıraktığımız yer.

S. Sizi çok sık olarak bir "polisiye roman yazarı" diye isimlendiriyorlar, bu bana çok alaycı geliyor çünkü "New York Üçlemesi"nde bile polisiye roman geleneklerine çok dayanmanıza rağmen, polisiye roman

kurallarına karşı çıkıyor, dünyadaki olayların temelde esrarengiz olduğunu, insanların belirsizliği kabul etmeyi öğrenmeleri gerektiğini ileri sürüyorsunuz.

C. Polisiye romana hiç karşı değilim, bu yöntemleri üçlemede kullandım ama bu polisiye geleneklerini sadece bir araç olarak kullandım ve sonunda tamamiyle farklı yerlere ulaşmaya çalıştım. Eğer gerçek bir polisiye roman okuru bu kitaplardan birini okusaydı eminim çok hayal kırıklığına uğrardı. Sizin de belirttiğiniz gibi esrarengiz romanlar dalma cevap verirler, benim işim ise sorular sormak üzerinedir. Uzun vadede pek farketmez. İnsanlar istediklerini söyleyebilirler. Tozun çökmesi zaman alır, her yazar yapıtları konuşulduğunda bir yığın aptallık dinlemeye hazır olmalıdır. Hepsinden öte, eleştiri dünyası özellikle kötü. Sadece batıdaki en yüksek genç ölüm oranına sahip olduğumuz değil, edebi gazetecilikteki en düşük standartlara sahip olmamızda söz konusu. Kitap eleştirisi yapan bazı kimseler bana cahil, moron gibi sıfatlarla saldırıyorlar, onların bu yargıları en azından bir kitabın yaşamının başında, ortalıkta dolaşıyor.

S. Polisiye roman yazmanın birçok çekici, zorlayıcı özellikleri var *Cam Şehir*'de belirttiğiniz gibi: iyi bir esrarengiz romanda hiçbirşey boşa harcanamaz, "her olayda romanın merkezi biraz daha ileri kayar"

C. Tabii. Polisiye kurgu, öykücüluğun en saf, en sürükleyici biçimlerinden birisidir. Her cumlenin bir yeri vardır, her kelime bir fark yaratır. Bu muhteşem bir öykü dili ortaya çıkarıyor, bana en ilginç gelen tarafı da bu. En çok etkilendiğim yapıtlar peri masallarıdır. Çocuklarınıza okuduğunuz 'Binbir Gece Masalları'. Bunlar ayrıntılardan kaçınan çıplak öykülerdir, çok kısa bir bölümde çok az kelimeyle verilmiş muthiş fazla bilgi vardır. Peri masalları bence şunu kanıtlar okuyucu -yada dinleyici- öyküyü kendine anlatır. Metin, düşgucü için bir sıçrama tahtasıdır.

S. Birçok çağdaş yazar peri masallarıyla büyülenmiştir. (Barth, Coover, Calvino, Borges) Bu peri masalları okuycuyla iletişim kurma yöntemi sunuyor, halbuki romanlarda buna pek önem verilmiyor zira bütün ayrıntılar, açıklamaları geçmiş hazır veriliyor.

C. Roman yazmanın, bu tür belirsiz sonlu yapılardan -ağızla anlatıya dayalı geleneklerden- çok uzak kaldığı görüşüne katılıyorum. Son iki yüzyılın tipik romanı ayrıntılarla, sayfalarca tanımlamalar, tasvirlerle doludur -bunlar kendi başlarına mükemmeldirler ama anlatılan öykünün ana temasıyla çok az ilgilidirler ve okuyucunun öyküye girmesini engelleyebilirler. Kitaplarımın hep merkezde olmasını, söylemek istenileni mümkün olan en az miktarda sözcükle anlatmasını istiyorum. Bu istek diğer romancıların yapmak istedikleriyle o kadar çelişiyor ki çoğu kez kendimi romancı olarak görmekte zorluk çekiyorum.

"Nina" 3

GÜNHAN BURAK

auster'ın tuhaf raslantıları

"Dünyalar içinde dünyalar yarattım"
Marco Stanley Fogg

"Dosdoğru aydan düştüm. Bütün bu sergüzeşti bir gün yazmak maksadım"
Cyrano de Bergerac

Rastlantıların dehlizlerinden geçiyoruz hep, dehlizler manzumesinden. Her yolaynmında yeni yolaynmlan bekliyor, dumdüz uzanmıyor yol. Rastlantılar yoğuruyor herşeyi durmaksızın, yeniden biçimlendiriliyor.

Cyrano'nun aya yaptığı seyahati kafaya takmış olmanız sizi ölümden kurtarabilir örneğin ya da sırf babası kayıp olduğu için genç bir kumarbaza yakınlık duyarsınız ve hayatınızla ödersiniz. Oysa kimin aklına gelirdi, öyle değil mi? Hesaplamak gereksiz. "Gözlerinizi yumar ve kendinizi atarsınız." Tıpkı hikâyedeki gibi. Uzun yıllar önce, bir filmde, genç bir kadının orta yaşlı bir adama söylediklerini de anımsarsınız: "Akdeniz'de bir kelebek kanat çırpar, Çin Denizi'nde fırtınalar kopar." Rastlantılar çığ gibi ve sonunda ne olacağını kimse tahmin edemez.

Auster bize Marco Stanley Fogg'un 1965 Sonbaharı ile 3 Ocak 1972 arasındaki hikâyelerini anlatıyor Ay Sarayı'nda. Aslında Fogg anlatıyor ve 1965 öncesine de değiniyor. 1947 yılında Ohio'da bir pansiyon odasında rahmine düştüğü ve on bir yıl sonra talihsiz bir trafik kazasında yaşamını yitirecek olan annesini, sebatsız ve istikrarsız bir romantik olan Viktor Dayı'yı tanıtıyor. Babası kayıp. Bütün hikâyelerde babalar kayıp. Ay Sarayı'nda baba'nın resmi fotoğraftan çıkartılmış. Yalnızlığın Keşfi'nin ilk sayfasında da yırtık bir fotoğraf var. Yırtık, çünkü baba çıkartılmış.

Ay Sarayı'nın ilk paragrafı, Şans Müziği'nin ilk paragrafına benziyor. Şans Müziği'nde, ilk paragrafta, Nash'in başından geçecek olanlan bize bir bir söylemişti Auster. Fogg da öyle yapıyor, rastlantılar silsilesi'nin haritasını çıkanyor bir kuşbakışıyla. (Bir tek "Son Şeyler Ülkesi"ne farklı bir yöntemle başlıyor Auster: Ortasından giriyor hikâyeye, bunu Ay Sarayı'ndan kahramanlarından birine, Effinge de yaptınyor.) İlk paragrafta haritayı çıkardıktan sonra yavaş yavaş en sevdiği temalan yerleştiriyor: "Kayıp Baba"yı, "Maceraperest Oğul"u, "Kör Talih"i...

Ay Sarayı'nda Fogg'un bize anlatılan altıbuçuk yıllık hikâyesinde bir kaç bölum var. Evin içinde Bartleby gibi "yapmamayı tercih ederek" yaşadığı dönem, Central Park dönemi, arkadaşı Zimmer ile geçirdiği dönem, *sonralan* (Auster çok kullanıyor bu sözcüğü) dedesi olduğunu öğreneceği Effing'in evinde yaşadıkları ve yine sonralan babası olduğunu öğreneceği Barber ile geçirdiği günler. Yani altıbuçuk yılın içinde beş bölum var ve bu bölümler "kendimi zorlayabileceğim yere kadar zorlamak, oraya vannca da ne olacağını görmek istiyordum" cümlesiyle açılıyor. Sonunda ulaştığı yerse ta Çin kıyılarına kadar uzanan bir "boşluğun" yanıbaşı.

Auster'in önümuze açtığı ilk oyun adlarla ilgili. Zaten daha hikâyesinin 13. sayfasında Fogg, "ad en kolay saldırılacak şeydir" diyor. Auster da alıkoymuyor kendini adlara saldırmaktan.

Fogg, Phileas Fogg'un adını taşıyor: "Chicago'ya gidişimden kısa süre sonra, Victor beni 80 günde Devriâlem filmine götürdü. Kahramanın adı tabii ki Fogg'du, o günden sonra Victor'dayım, "perdede kendimizi gördüğümüz an" diye tanımladığı O TUHAF RASTLANTIYA gizli bir gönderme yaparak bana Phileas demeye başladı". Zaten o Marco Polo'nun da adaşı. ("Perdede kendimizi gördüğümüz an" ya da trajedilerdeki 'moment of recognition"; Fogg babası olduğunu öğrendiğinde istemeden öldürüyor Barber'i ama kendini kör etmiyor, çölü yayan aşıyor, boşluğun kıyısına gelene dek.)

Dayısını en son gördüğünde, dayısının içtiği sigaranın markası Raleigh. Dayısının cenazesine gittiği gün gri gözlü bir fahişe ile tanışıyor ve onunla ELDORADO otelline gidiyor, ona Sir Walter Raleigh'ten şiirler okuyor. Burada bir nokta koyabiliriz: Üçyüz yıl ara ile yaşamış iki Sir Walter Raleigh var. İkincisi Wordsworth ve üslup üstüne kitaplar yazmış akademisyen, ama ilki ELDORADO'yu aramış, gemici, maceraperest, kimya, matematik ve felsefeyle uğraşmış, kulelerde tutsak kalmış, idam edilerek ölmüş bir şair.

Fogg'un sonraları babası olduğunu öğreneceği Barber bir dazlak. Dedesi Effing'in yanında çalışan ağırbaşlı, vefakâr kadının adı ise Mrs. Hume. Kadının kardeşi gelmiş geçmiş en büyük denemeci Bacon'un adını taşıyor. Romanda bu ad üç kere geçiyor. Effing ona Charlie Bacon diyor, o adının Charlie Bacon olduğunu söylüyor ama hikâyesinin 219. sayfasında Fogg ona Charlie Brown diyor. Bunun iki nedeni olabilir Birincisi Charlie Brown gelmiş geçmiş en büyük çizgi roman kahramanıdır. İkincisi Fogg'un şöyle bir cümlesi olması: "Okuduğum onca yazar içinde, beni en çok etkileyen Montaigne'di." Galiba Fogg dalga geçiyor, adlara saldırıyor.

Fırsattan yararlanarak Charlie Bacon'dan söz edebiliriz. Bacon tımarhanede yaşıyor. Radyo yayınlarını dinleyerek gizli şifreleri bulmaya ve bir yerden bir yere nakledilen nukleer silahları yakalamaya çalışıyor. Fogg'un hikâyesi'nin 221. sayfasında o da kendi hikâyesini anlatıyor: "Eğer bir yerde bir bilgi kırıntısı varsa, hiç meraklanma Charlie Bacon o bilgiyi bulur çıkarır. İlki Koca Oğlan'dı, hani Albay Tibbets'in Hiroşima'nın üstüne attığı bomba. Ben de üç gün sonra Nagazaki'ye gidende görevliydim. Bana o işi yaptırmaları olanaksızdı. O çapta bir kıyım ancak Tann'ya vergidir. İnsanların bu işe burnunu sokmaya hakkı yoktur. Kafadan kontak numarası yapıp kandırdım onları. Bir gün çıkıp çöle o kavurucu sıcağa doğru yürümeye başladım. Almanya'da yaptıklarımız zaten yeterince berbattı, beni bir ölüm makinesi haline getirmelerine izin veremezdim."

Auster hayatlar arasında da paralellikler kuruyor, tıpkı Barber, Victor Dayı, Bacon ve Effing gibi Fogg'un da yolu batıya düşecek. Fogg da Bacon gibi "yapmamayı tercih ederek" yaşıyor, kafadan kontak numarası yapıp kandırıyor insanları.

Adlarla oynanan oyunların sonu gelmiyor. Victor Dayı 1967'de, ay'a gidilmeden önce ölüyor ve Fogg'un dayısının ölüm haberini aldığı polis memurunun adı Neil Armstrong. Fogg söylüyor zaten, "benzerlikler, çakışmalar sonsuz.

Adlarla oynanan oyunların sonu gelmiyor. Victor Dayı 1967'de, ay'a gidilmeden önce ölüyor ve Fogg'un dayısının ölüm haberini aldığı polis memurunun adı Neil Armstrong. Fogg söylüyor zaten, "benzerlikler, çakışmalar sonsuz." Dayısı'nın kendisine bıraktığı kitapların sayısı 1492 ve Fogg'un gittiği üniversite'nin adı Colombia. Fogg'un kendisine kalan kitapları götürüp azar azar sattığı dükkanın adı Chandler. "Ama birinin bu hain sokaklara dalması gerekir" diyen,

o kapkaranlık polisiyelerin yazarı Raymond Chandler'ı anımsıyorsunuz. Fogg Chandler'dan hoşlanmıyor olmalı: "...Chandler için böyle bir ayrım söz konusu değildi. Onunun gözünde kitap herhangi bir nesneden farksızdı, eşyalar âleminde sıradan bir parçaydı. "Adlarla oynanan oyunlar böyle sürüp gidiyor.

Hikâyesinin 38. sayfasında Fogg kendine soruyor: "Amerika'nın batı bölgesi neden ayın yüzeyine benziyor? "Dedesi de, babası da, o da kurtulamıyorlar bir türlü batıdan. Effing torununa yazması için ortalardan bir yerlerden başlayarak anlattığı hikâyesinde en çok Batı'daki günlerini öne çıkarıyor. Yanındaki genç dostunun ölümünden sonra Effing günlerce ölümü bekliyor çöllerde, ama sonra bir mağara keşfediyor, mağaradaki cesedi dışarı sürüklüyor ve bir evin dekoruna sahip olan o mağaraya yerleşiyor. Günlerce resim yapıp, tuvalleri, duvarları boyuyor Effing. Hiç kimsenin yaptığı resimleri göremeyecek olmasının çalışma arzusunu hem körelttiğini hem çoğalttığını söylüyor. Sonra ancak hikâyelerde olacak bir şey oluyor. Effing batı'nın en korkunç çetesini yok ediyor, paralarına el koyuyor, Julian Barber adını bırakıp Thomas Effing adını alıyor ve Amerika'yı terk ediyor. Yıllar sonra ömründe bir kez bile görmediği oğlu Saloman Barber ve torunu Marco Stanley Fogg onu duvarlarını boyadığı mağarayı bulmak için yola çıkacaklar ama Barber'in ölümünden sonra Fogg tek başına kalacak, o mağarayı da hiç göremeyecek. Çünkü bütün o yöre sular altında kalmış, artık o mağara Fowell gölunun suları altındaymış, gene de kızamıyor Fogg: "O güzelim planlarımı bozan suyu görmek için Powell Gölü'ne gittim, ama o gölden nefret etmek zor."

Fogg'un hiçbir şeyden nefret etmeye gücü yok aslında. O sadece kendi yaşamının yazarı olmaya çalışıyor. Victor Dayı ona öyle söylemişti, ama ilk iki bölümü oldukça savruk yazıyor. Altıbuçuk yılın ilk iki bölümü Fogg için zorlayıcı oluyor. "Yapmamayı tercih etmenin" en ucuna kadar gidiyor, ölümle burun buruna geliyor. Rastlantılar kurtulmasını sağlıyor. Hikâyesi eğer ikinci bölümde sona ermiyorsa tuttuğu takım olmamasına rağmen a Mets tişördü giydiği ve Cyrano'nun gizli hikâyesini bildiği için sona ermiyor.

Artık tükendiğini hissettiği günlerde sürekli Zimmer'ı, hayattaki tek dostunu arıyor ama onu bir türlü bulamıyor. Her seferinde kapının altından notlar atıyor. Bir gün yine Zimmer'ın kapısını çalıyor tam gitmek üzereyken hiç tanımadığı bir adam açıyor kapıyı, Zimmer'ın taşındığını ve onun nerede olduğunu bilmediğini ama eğer isterse Fogg'un içeri girebileceğini çünkü üstündeki tişörtün içerdeki misafirlerden birinin tişörtüyle aynı olduğunu, onları tanıştırmak istediğini söylüyor. Açlıktan başı dönen Fogg teklifi kabul ediyor ve

Çünkü bütün o yöre sular altında kalmış, artık o mağara Fowell gölünün suları altındaymış, gene de kızamıyor Fogg: "O güzelim planlarımı bozan suyu görmek için Powell Gölü'ne gittim, ama o gölden nefret etmek zor."

belki de ömründeki en akıllıca işi yapmış oluyor. Masaya oturunca kendinden geçen ve ne bulsa atıştıran Fogg doyduktan sonra Cyrano'nun hikâyesini anlatmaya başlıyor. Onun 1649 yılında aya yaptığı seyahati anlatan bir kitap yazdığını, ay'da aralarına düştüğü insanları, onların yaşamlarını konu edinen bu kitapta kuşkuya düşülecek bir yan olmadığını söylüyor. Cyrano'nun öldüğünde otuzaltı yaşında olduğunu da ekliyor. En çok yanında oturan ve Mets tişörtü giyen Çinli kızın hoşuna gidiyor bu hikâye, zaten bir kaç ay sonra Fogg'un hayatını o kurtaracak. Fogg'un halini merak eden Kitty Wu onun en yakın arkadaşı Zimmer'ı bulup, Zimmer'le birlikte gün-

lerce Fogg'u arıyor ve Fogg'u Central Park'ın çimleri üzerinde perişan bir şekilde yatarken buluyorlar. Artık Fogg'un yaşamında yeni bir bölum başlıyor, sonraki bölumlerde Fogg tek başına değil.

Zimmer'in küçük evinde ağır ağır iyileşmeye başlıyor Fogg. Zimmer'in kitaplarını okumaktan başka bir iş yaptığı yok, bir tek arasıra bulaşıkları yıkıyor. Zimmer'in sırtından geçinmekten rahatsız olup Fransızca'dan bir çeviri yapmaya başlıyor, eline geçen parayı kuruşu kuruşuna Zimmer'e vermeye niyetli, ama çeviri oldukça belalı, bürokratik terimlerle dolu bir metin. Gene de asılıyor işine; "İşin saçma sapanlığı ve yararsızlığı onu değerli kılıyordu. Prangaya vurulup çalışma kampına gönderilmiş bir mahkum gibi görüyordum kendimi. Görevim, elime çekici alıp taşları daha ufak parçalara ayırmak, sonra bu parçaları da parçalamaktı. Bu işin bir anlamı ve amacı yoktu. İşin kendisi bir amaçtı ve ben de ömek bir mahkum gibi büyuk bir kararlılıkla bunu yerine getiriyordum." Fogg'un bu cümleleri Şans Müziği'nin talihsiz kahramanı, Nash ve onu felâkete sürükleyen duvarı akla getiriyor, ama Fogg'un parçaladığı duvar Fogg'un kendini iyi hissetmesini sağlıyor. Nash'i yok eden neden, Fogg'u var ediyor. Nash için bataklık olan, Fogg için bir çıkış noktası. Nash'in zorlandığı işe, Fogg isteyerek asılıyor.

Aslında Fogg'un en güzel günleri kaprisli ve zeki ihtiyar Effing'in yanında geçirdiği günler. Effing'in akılalmaz macerası aslında daha ağır basıyor. New York'lu o çılgın ressam; resim yapmayı yıllar önce bırakmış Julian Barber, Fogg'un hiç görmediği babasının, hiç görmediği babası... Julian Barber - Thomas Effing rastlantılara inanmıyor: "Rastlantı diye bir şey yoktur. Bunu yalnız cahiller söyler, ister canlı, ister cansız, dünyadaki herşey elektrikten yapılmıştır. Düşünceler bile elektrik yükü yayar. Bu elektrik yükü yeterince güçlüyse, insanın düşüncesi çevresindeki dünyayı değiştirebilir. bunu hiç unutma oğlum." Effing uzun uzun anlatıyor elektrikle harika oyunlar oynayan dahi mucit Tesla'yı ve onun korkunç rakibi olacak Edison'u. Belki de Effing haklı, gizli bir düzeni var rastlantıların, bütün iş şifreyi çözmekte. O zaman gelecek önumüze açılacak belki, her adımın sonunu tahmin edebileceğiz. Dedesi torunun William Blakelock'un resmiyle, onun resmindeki "ay"la da tanışmasını sağlıyor, torunuyla birlikte New York'ta para saçıyor. Çılgın bir zenginin armağan ettiği delik deşik şemsiyeyle, sağanağın altından geçiyorlar, bir damla bile değmiyor üstlerine. Onlar aralarındaki kan bağından habersiz de olsalar, "dede ve torun"lar, ama aradaki halka eksik: "baba". Çünkü babanın resmi fotoğraftan çıkartılmış.

Baba Salamon Barber Şapkalı şişko Bir aşk uğruna ömrüne yazık etmiş talihsiz tarihçi.

"Rastlantı diye bir şey yoktur. Bunu yalnız cahiller söyler, ister canlı, ister cansız, dünyadaki herşey elektrikten yapılmıştır. Düşünceler bile elektrik yükü yayar. Bu elektrik yükü yeterince güçlüyse, insanın düşüncesi çevresindeki dünyayı değiştirebilir. bunu hiç unutma oğlum.

Ay Sarayı'nın belki de en acıklı kahramanı olan tarihçi Barber ömrünü Kızılderililere adamış, korkunç vücudunun içine kendini gizlemiş, oğlu'nu bulunca ona sımsıkı tutunmuş bir "Tom Jones" hayranı. Yaşamı gibi ölümü de trajik oluyor. "Kayıp Halka" ansızın belirdiği gibi, ansızın yok oluyor ve yeniden alt üst oluyor Fogg'un hayatı, uzun yürüyüşü başlıyor.

Peki neden 3 Ocak 1972'de sona eriyor Fogg'un hikâyesi. Effing'in kendi hikâyesini birdenbire kestikten sonra "artık anlatılacak birşey yok, gerisi bomboş" demesi gibi mi yoksa?

' Rastlantı dehlizlerinden çıkamıyoruz.

YAVUZ YILDIRIM

yatışır, eksilir hayat

ateşle oynar artık ay çıkarır orda bir gök uyandırır yüzünü
kumral ve üryân bırakır arka odalarda. yatışır, eksilir hayat.
kötümser, derinleşir o iç söyleşin de hızlanır büyümen
seni tanımaz duyurur dehşetini yuzün, duşüp ölmeden hemen önce
aklın. su toplar,
ödeşir bir ırmağın denize borcunu avcuna bırakır gözlerin
ödünç alır sözcüklerini en lirik olanı seçer içlerinden
eksilir hayat eksilir elinde gül yine de tenhaları seçer yürürsün!

kim ne derse desin, geciktirir erteler hayatı böyle evcil yürümen
çoğaltır yitiklerini o bir karar sustuğunuz zaman kusturur saatleri
sözlerini, her iki yüzünü birlikte albümler unutturur artık

ihtimaldir: beklenen ve gelirken zamanı şaşırtan artık kanla tanışır
yapraklanır ölen bir mevsim de çağırır gelmeyenleri,
o gidip de hiç dönmeyenleri toprak kim bilir belki de kan
yeniden doğurur. suçlanan, yasaklanan bir duyuş: ilk ustam,
şu usulca yaşlandığım bekleyiş, orda bütün o genç rakamlar
doğrulur yatağında yüzüme, ta içime bakar bir sürgün.
kıskanır orda çöl ve kayalık yağmalar çalgıları.

ocak-haziran. 93. Ankara

YEŞİM DORMAN

mührüm

Hışırtılı ipek kumaşları, sırçaları, kristal aynaları seviyorsan dağlara hiç gelme. 'Yaşasın mülküm' diye atıyorsa yüreğin, meshebinden üstün kutup bilmiyorsan, kan davalı isen, darağaçlarına alıştıysan dağlara boşuna uğrama. Boynu bükük Meryem heykellerine elini uzatanlara, yüzü kızaranlara, yeşilin üzerine al giyenlere, can sıkıntısından canlıya kurşun sıkmayana, kralların kati emirlerine gülüp geçenlere kucağını açacaktır dağlar.

Bir gece, gür bıyıkları altında kaybolan ağızlarıyla mihmanı alnından öpen bir köye girdiğinde, zırhını, tolganı çoktan çıkarıp atmış olman gerekir. Elinin erişebildiği her yerde uyuyan, at kestaneleriyle oynayan bebelerden birini kucağına al. Deterjanlara kurban gitme sakın, bebelerin başlarındaki o tozlu kekik kokusunu içine çek. Bu paroladır çocukları sev. Elinden tutup seni nehrin yakınına götürsünler. Martavallara inanma, çocuklar çok şeyi büyüklerden daha doğru görürler.

- anan ne için muska asmış boynuna?

hiç için.

Çocuklar cenazelerin arkasından güle oynaya koşarlar. Ceplerine biriktirdikleri meşe palamutlarını gizlendikleri yerden, ağır ağır taşınan tabuta nişanlayarak atarlar. Tövbe etmezler ve günah çıkartmazlar. Çocuklar nehrin karşı kıyısına bir sıçrayışta atlayabileceğine inanırlar. Onlara verdiğin sözleri tut. Nehrin ortasından geri dönersen

- korktum, yapamayacağım. de

Onlar ki dolapların üst raflarındaki jelatinli şekerlere erişemezler, zayıflığı en iyi onlar anlar. Sesini yükseltme konuşurken, seni asker sanabilirler. Tepeden inme 'uzat elini.' deme sakın. Ne bilsin avucuna yuvarlak bir taş koyacağını, seni öğretmen sanabilirler. Bileklerini ısırıp saat yapabilirsin mesala, omuzlarına apolet. Gör bak nasıl güleceksin. Lafonten okuma, bırak hayvanları onlar anlatsın sana. Vaaz sevmezler, iki kere ikinin dört ettiğini de. Karanlıkta körebe oyna çocuklarla.

- Yakaladım seni.

- O ben değilim ki.

İnat etme, huysuz bir tay gibi çırpınsan da sıska kollarından yakaladım seni. Seni göğsüme bastıracağım, kerata Kürdüm, kurmancî bebem, gel seninle dama çıkıp yıldızları seyredelim.

- Bak bir yıldız gidi, bir yanı, bir söni..

Küçükparmaklarıyla sana uçakları göstersinler. Onlar kollarında yatarken sen hayatın ve zamanın içinde boğulana kadar yıldızlara bak. Artık hayatın çok uzun olduğunu biliyorsan, ruhun kendini ele vermişse sana, kendine, rüyaların saklandıkları yerden çıkmışlarsa, içini çıplak bir ova gibi görmüşsen hiç korkma dağlardan. Talihin yaver gidip yolun buralara getirmiştir seni. Artık ufak bir para ile de idare edebilirsin, nefesdarlığı çekmezsin, ellerin titremez, seni kravatlı kentine yıllarca bağlamış 'müesseselere' gülüp geçersin. Vücudun gülmeye başlar. Boynun, karnın, kasıkların hayvanî varoluşlarıyla güler sana. Kimdim ben o kalabalığın içinde diye düşünürsün. Muradım, kandan ve çavuşlardan uzakta ılık bir bahar yaşamak değil miydi? Takatımı kesen boş sözlerden kaçmak, tuzaklardan, cehennem evliliklerden payımı kesmek değil miydi? Rehberim ol dağlar, nasibim, cennetim ol kazancım, yeşilim. Elemden, kederden yıllarca çırpınan yüreğim, başı boş gezen aklım sende çıktı temaşaya. Bamtelime hiç dokunmamış sevgililerim görünce şaşırsınlar beni.

- Bu asl miydi bir zamanlar öptüğüm?

Ey miskinlikten kurtulmuş yolcu! Dağların huzurunda haykır. Güzelliğine tutkunum, akarsularına, rüzgarına uygunum. Koyma bir daha koynundan uzakta beni, üzerime pala sallayan hırslı yarıştan koru beni. Ağlaya ağlaya kör edecektim az daha kendimi. Seherinde ötüşen bülbülünü duyamayacaktım. Güzelliğine tutkunum dağlar, niyazım, nazım, ahım, muradım, şehirler vermedi, sendeymiş mührüm dağlar.

1922/Kalolar

EGE BERENSEL

pusula

pusula ibresinin vücudumuza battığı yerden
dökülüyoruz yola...
biraz yüzgeçlerimizi dinlendirmeliyiz diyorum...

az geride... bir göze söz geçirmek mümkün mü
diyerek ağlıyorduk düşlerimizdeki aorttan... deli
niyordu yüzüm kadın markalarının arkalarında...
irispim benim diyor... teğet geçiriyordu belleğini
kadına... siz sözcüklerin üzerindeki apseyi sıkarak
patlatıyordunuz... siz... camlarda gök uyutan kadın...
g özümdeki ero tik sevmenin zamanını ölçüyordu...
tik, tak ediyordu, takılıyordu düşlerim düşlerinize...
mithos bölünmeyle çoğalalım diyorduk birbirimize...
hançerini uykusunda gizleyen yeniçeri
kızgın maziyi dökuyordu uzerimize...
olasılık hesabıyla kadın seviyordu...
ben annemi, en çok anneml hatırlıyordum...

yirmi yaş düşüm yırtarak çıkıyor ağzımı... acı veriyor...
ağzımı kesif bir sizle çalkalıyorum... sizle...

AHMET KOCAMAN

Dilbilim ve Edebiyat

Yapısalcı dilbilim'in edebiyata en önemli katkısı tek metinlerden edebiyatın bütünlüğüne, yazınbilime doğru bir gelişmeyi hızlandırmasıdır. Dilbiliminde genel bir dil yetisi (langue), tek tek dil kullanımı (parole) arasındaki ayrımdan yola çıkılarak edebiyatta da yazar ve okur olarak bir edebiyat yetisi kavramına ulaşmak bu bakımdan önem taşımaktadır

Dilbilim ve edebiyat ilişkisi Aristo'dan günümüze değin tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar değişik dönemlerde dil-gerçeklik, dil-felsefe boyutları vurgulanarak sürmuş, ancak edebiyat-dil ilişkileri çoğu zaman sözbilim boyutuyla sınırlı kalmıştır. Bir anlamda benimsenmiş, yerleşik, ölçünlü anlamına gelen 'klasik kavramı, Eski-Ortaçağ dil bilginlerini bu tür yapıtların ve yazarların dilini temel kabul etmeye yöneltmiş ve klasikler 'örnek dil yapıtları olarak dilcinin gereçlerini oluşturmuştur. Nerdeyse yüzyılımıza değin uzanan bu geleneksel yaklaşımın temel özellikleri şöyle özetlenebilir:

1. Dil çalışmaları daha çok tarih, kökenbilgisi ekseninde yürütüldüğü için, edebiyat yapıtlarına bakışta da *parçacı, dıştan* bir yaklaşım söz konusudur. Yapıtların bütüncül anlamından çok kullanılan değişik dil birimlerinin kökenleri, ölçünlü, ölçünsüz vb. oluşları incelenmektedir.

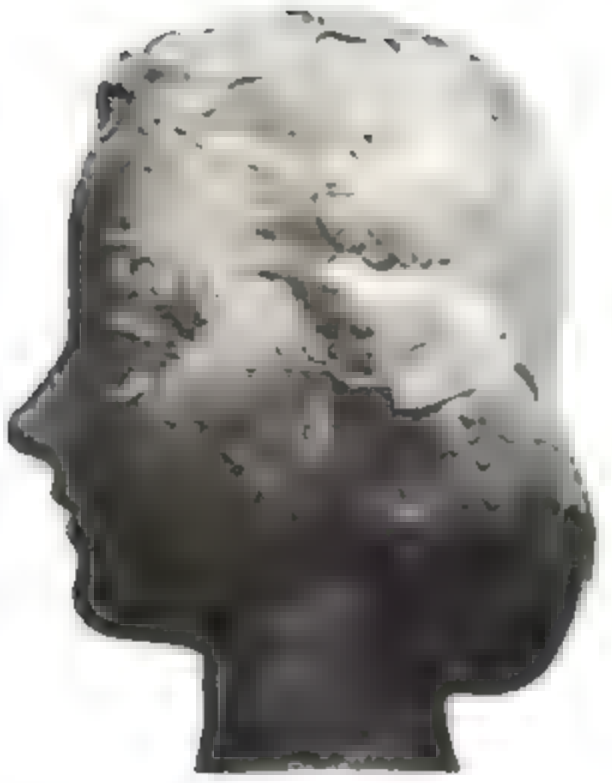
2. Dil birimleri kendi içlerinde değil, gerçeklikle, dünyadaki olgularla bağlantıları açısından ele alınmakta, bu nedenle felsefe boyutu ağır basmaktadır.

3. Asıl önemlisi edebiyatçılardan çok dilciler (filologlar) dil-edebiyat bağıntısı üzerinde düşünmüşlerdir; daha doğrusu dilciler, dili daha kapsamlı bir biçimde anlayabilmek için edebiyata eğilmişlerdir.

Günümüzde de bu anlayışların bütünüyle ortadan kalktığı söylenemez, ancak özellikle Saussure'le başlayan çağdaş dilbilim anlayışının dilbilim-edebiyat ilişkilerine yeni boyutlar eklediği düşünülebilir.

1970'lerde yoğun eleştirilere uğramış olmakla birlikte, özellikle Fransız Yapısalcılığı'nın, Saussure'ün genel göstergeler bilimi diye nitelenen varsayımının gerçekleşmesi yolunda önemli bir adım olduğu söylenebilir. Açıkçası yapısalcılık yalnızca dil çalışmalarına özgü bir yaklaşım değil, bütün insan bilimlerini, toplumsal davranış bilimlerini kuşatan bir çerçevede ele alınmıştır. Barthes'ın deyişiyle yapısalcılık, 'çağdaş dilbilim yöntemlerinden kaynaklandığı ölçüde kültür ürünlerinin belli bir biçimde çözümlenmesidir. (Jefferson 1989, 94) Başka bir anlatımla, yapısalcılıkla birlikte dilbilim incelemelerine bir 'dilbilim modeli' gelmiştir. Bu model çağdaş dilbilimin temel kavramları olan *açıklık, kapsayıcılık* ve *dizgelilik* kavramlarıyla edebiyat incelemelerine genellik ve nesnellik diyebileceğimiz iki temel ilkeyi yerleştirmeye çalışmıştır.

Bunlardan özellikle *dizge* kavramı edebiyat incelemelerinin parçası, tekil,



dağınık, öznel niteliğine bir karşı çıkış sayılabilir. Gerçekten edebiyat yapıtında biçim ve içerik ve söylem bağıntılarının bir bütün oluşturduğu, yapıtın anlamının bu ilişkilerin algılanması ile daha iyi anlaşılabileceği sayıltısı, bütüncül bir eleştiri ve edebiyat kuramına giden yolda önemli bir katkı sayılmak gerekecektir. Yapısalcıların antropoloji, toplumbilim, söylencebilim vb. alanlar içinde özellikle edebiyatla ilgilenmeleri edebiyatın dili en yoğun biçimde simgelemesindendir. Edebiyat, bir bakıma, dil konusunda bir etkinlik değil, dilin ta kendisidir. Jefferson'un deyişiyle, 'edebiyat bütün öteki dil kullanımlarından ayrı düşünülmektedir çünkü (gönderimsel olmaması nedeniyle) yalnızca edebiyat dilin gerçek (örn. Saussure'cü) niteliği konusunda bizi bilinçlendirir. Bu nedenle dilbilim modeli edebiyatla üç yönden bağıntılıdır: gereç olarak (sözel), biçimsel düzenleme olarak (göstergesel) ve izlek bakımından (dilsel). (1989, 94)

Saussure'e göre dil kendi kendine yeten bir dizgedir, bu nedenle sözcelere anlam yükleyen konuşan ya da yazan değil dilin kendisidir. Bu anlayışı edebiyata taşıdığımızda edebiyat yapıtlarının yorumunda yazan ve gerçekliği çıkış noktası olmaktan çıkarılmış oluyoruz. Barthes'ın edebiyat dilin egemenliğini simgelediğini söyleyerek anlatmak istediği bu olsa gerek. Barthes, "dil edebiyatın Varlığı'dır, dünyasının ta kendisidir; edebiyatın bütünü yazma ediminin içindedir; 'düşünme', 'betimleme', 'anlatma', 'ya da duyma' etkinliklerinde değildir" der. (Jefferson 1989, 96)

Yapısalcı dilbilimin edebiyata en önemli katkısı tek metinlerden edebiyatın bütünlüğüne, yazınbilime doğru bir gelişmeyi hızlandırmasıdır. Dilbiliminde genel bir dil yetisi (langue), tek tek dil kullanımı (parole) arasındaki ayrımdan yola çıkılarak edebiyatta da yazar ve okur olarak bir edebiyat yetisi kavramına ulaşmak bu bakımdan önem taşımaktadır.

Görüldüğü gibi Fransız yapısalcığının konumuz açısından en çarpıcı özelliği dil ve edebiyat göstergelerinin içiçe geçmesidir. Dil ile edebiyat kendi içlerinde de ele alınsalar, göstergeler dünyasının öğeleri olarak, çoğulcu bir yorumlamaya açık durumdadırlar.

Ancak klasik yapısalcılığın bu göz kamaştırıcı ilkeleri 'dili kendi içinde kendisi için inceleme görüşü doğrultusunda biçimci bir yörüngeye yerleştikleri ve yazar ile gerçeği çoğu zaman göz ardı edip, metni soyutlayarak öne çıkardıkları için ağır eleştiriye uğramışlardır.

Bu eleştirilerde doğruluk payı bulunmakla birlikte, eleştirilerin yöntemden çok yöntemin uygulanışı ile ilgili olduğunu söylemek daha uygun olacaktır. Gerçekten, sözgelimi edebiyatta dil kullanımının temel kav-

ramlarından birisi olan *sapma* kavramı, salt kendi başına ele alınmıyor artık. Bunun bir *beklenmezi* gerçekleştirmek amacıyla kullanıldığı vurgulanıyor. Olağan dil kullanımının, beklenmez öğelerin kullanılmasından çok 'beklenmedik bir bireşiminden' oluşabileceği öne sürülüyor.

Dilbiliminin bir edebiyat kuramının geliştirilmesi konusundaki bu katkıları yanında yazın eleştirisinin nesnelleşmesine yaptığı katkılar da göz ardı edilemez. Dilbilimden esinlenen edebiyat eleştirmeni özellikle edebiyat yapıtlarının çoğul anlamı üzerinde durmayı yapıtın yorumlanmasında önemli bir ilke olarak benimsemeye başlamıştır. Yazarın amacı ancak bu çoğul anlamlardan birisini oluşturur. Bunun ötesinde tek tek okurlardan, bağlamdan, belli bir dönemden ve asıl önemlisi metni oluşturan dilden kaynaklanan anlamlar yapıtın bütünlüğünü anlamada önemlidir. Edebiyat eleştirmeninin görevi dilin değişik kullanımlarına karşı okurun gözünü açmaktır; bu bakımdan gerek eleştirmen gerekse okur açısından günümüzde geçerli en önemli anlayışlardan birisi yazmada içerik ya da sonuçtan çok *süreçle* ilgilenmektir. Bu nedenle okuma ve yazma edimlerinin niteliği günümüz yazın eleştirmenini yakından ilgilendirmektedir. Bu konuda klasik yapısalcı anlayışa karşı çıkan önemli yapıtlardan birisi Barthes'ın S/Z'sidir.

Günümüzde yapısalcılık sonrası (post-structuralism) olarak adlandırılan dönemde de anlatı olgusu ile dünya gerçekliğinin bağıntılanmasında dilin rolu önemli bir öğe olarak ele alınıyor. Barthes gibi Derrida'nın yazılan da yapısalcılığın hem devamı hem de eleştirisi sayılabilir. Ancak her ikisi de dilin önceliğini vurguluyorlar. Derrida'nın yazılarında göstergeler biliminin yerini yazıbilim (grammatology) alıyor ve kendi deyişiyle yeni bir bilim olmaktan çok bir sorunsalı anlatmak için kullanılıyor. Bunun gibi yapısal çözümleme yerine ayrıştırmacılık (deconstruction) geliyor; bu da nesneleri yansıtacak yerde onları sorguluyor. 'Yazıbilim, yazı yerine bir olgu, bir *archi-écriture* olarak kabul edildiği sürece yazının bilimidir.' Ayrıştırımcılık bunun özel metinlere yöneldiğinde aldığı biçimdir. Ayrıştırımcı okuma, yazarın savlarının mantığına karşılık, metnin dilinin mantığını ortaya çıkarmaya çalışır. (Jefferson 1989, 118.)

4. Ayrıştırımcılık bir bakıma yerleşik eleştiri geleneğine karşı çıkarak 'Yeni Eleştiri' akımında bulunmayan düşünceyi simgeliyor.

1990'lı yıllarda dilbilim söylem çözümlemesi, edimbilim (pragmatics), toplumdilbilim, ve öteki alanlararası yaklaşımlarla 1960'lı yılların biçimci yapısalcılığından epeyce uzaklaşmış görünüyor. Özellikle söylem çözümlemesi ve metindilbilim dil incelemelerine eklediği yeni boyutlar edebiyat bilimini dilbilime daha çok yaklaştırıyor. Üretimci dilbilgisi yandaşlarının örnekledikleri gibi salt biçembilgisi (stylistics) alanında değil, özellikle edebiyat eleştirisi alanında dilbilim bulguları giderek önem kazanıyor. Asıl önemlisi son yıllarda dilbilimci kadar edibiyat bilimcisi de bu bütünleşmenin ayırdına varmış gibi görünüyor. (bk. Toolan, 1988; Jefferson 1989; Birch 1989)

Sanıyorum bu çerçevede R. Jakomson'un ünlü deyişini bir kez daha anımsayarak yazımızı bitirebiliriz: *'dilin yazınsal işlevine kulaklarını tıkamış bir dilbilimci de, dil sorunlarına kayıtsız, dilbilim yöntemlerinden habersiz bir yazın bilgini de eşit ölçüde çağdışı kalmış yaratıklardır.*

KAYNAKLAR :

1. Birch, D. (1989) *Language, Literature and Critical Practice.* Routledge.

2. Dijk, T.A.Van. (1985) *Discourse and Literature.* John Benjamins Publications. Amsterdam.

3. Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics.* Methuen and Co Ltd.

4. Jefferson, A., Robey, D. (1989) (eds) *Modern Literary Theory.* B.T.Batsford.

5. Kocaman, A. 'Dilbilimden Yazınbilime.' *Çağdaş Türk Dili Dergisi,* 1992, s. 53, 10-12

6. Toolan, M.J. (1988) *Narrative. A critical linguistic introduction.* Routledge.

İBRAHİM BAŞTUĞ

kavis

duvar (tarihsel yay) I

Akşam yaklaşıyor. İlkyaz akşamlarına tutkunluğunu düşünüyorum. Eskil bir alışkanlıkla, belki bir kenti sokaklarının kokusundan tanımak. Olmadıksıra sokulması bir kedinin beyazı. Okşamanın uykulu rahatlığına unutulmuş parmaklar. Kapı aralarında ağlamayı alışkanlık etmiş bir kız çocuğu belki. Yaklaşıyor akşam. ~~Yazıklı~~ Yazılı yaklaşıyor. Üşenik, işkilli.

Yazılıp gönderilmemiş liseli bir mektup. Utangaç. Penceremle bakışan duvar. Ve duvar, ne eksik bir pencere-karşısıduvarından ne fazla. Yazan unutmuş üçüncü sınıf bir seks dergisinin arasında; yazıldığı adresi bilmiyor. Perdem yok. Ve duvar. Kenti seyrim uzun. Azan dalgınlığım. İki tarih arasının artzamanlılığında. Yorgun köpekler gibi soluyan sokaklar. Köşebaşlarında silahlandırılmış DUR ışıkları. İMTİYAZ bir idamlık uçuk maviye yalnız. Eski zaman teorisyenlerinin camiönlerine serdikleri bir mendil kiri yaşam.

Penceremin akik kuyusunda çırpınan duvar. Ve çalınmış bir mendil kirl yaşam. Önce iç planları ele geçirilmiş. Çok geçmeden günün çatlayan kabuğuna kurulmuş faklarda ensesine gömülü bir bıçak, serilip can çekişen sokaklarıyla, yaşam; önemli günlerinde müsamerelere çıkaracağı yanlarından yara almış ve kırık bir cam kürenin münecciminin oluşu kadar bizim olan.

Kürtajlı bir miladın kanamalı kasıkaralağından, günlerin elyordamı akışına sızan safran.

Sokaklar. Ensesindeki bıçağı artık benimsemiş, ensesindeki bıçağa göre biçim alan. İt ağlaması bir uyku fresklerinde hatıratının. Dağlardan mermer, denizlerden kum taşımanın fotoğrafları, yükselen yeni yaşantıya. Sevgilim: Gırtlağımı sevdirirken buluyor beni. Gırtlağımı sevdirirken penceremin bariton çığlığına. Elinde kum kovaları. Boynundan omuzlarına iniyor kan. Kasığına. Karanlığına: Yarım fırınlanmış çiğ kromajına sesinin. Kapıyı sesime çarpıp çıkıyor. Kan. Ter içinde kalıyor gece.

Bütün sevmeler kör. Sevişmeler saman alevi. Seslerimizin aynı sokaklarda yürüdüğünün fotoğrafları; gülsuyuna batırılıp özenle silindikten sonra kaldırılıyor çelik tabutluklara.

"Nina" 4

AHMET YILDIZ

beşinci katta bir pencere

Koridorda gittikçe yaklaşan ayak sesleri beynine inen balyoz darbeleri gibiydi.

Ne ulan bu çocukların hali?..

Bu ses, adına sorgu denen ama aslında narkozsuz bir organ kesme ameliyatına ya da vahşi hayvanların savaşmasına benzeyen anlar boyunca hiç duymadığınız bir sesti. Artık iyice duyarlılaşmış kulağınız onca patlamalar ve darbeler yaşadıktan sonra bile çalışabiliyordu. Hatta derinden derine dışarısını, herşeyden habersiz kentin uğultusunu, klakson seslerini bile duyuyordu. Gözlerindeki siyah bantı çıkarmayalı herhalde yirmi günü geçmişti.

- Kapıyı açın!..

O tanıdık lanet olası şakırtıyı yine duyuyorsun, anahtarların kilitte harekete geçişini. Kasıkların korkuyla geriliyor. Ayaklarında, bazen şaşılası bir alışkanlık ve aldırmazlıkla unuttuğun yaralarının şırıltısı beynine doğru yayılıyor. Titremeye başlıyorsun.

- Gözlerindeki bağı çıkart!..

Bir sürü fısıltı ve koridorda yaklaşan, uzaklaşan ayak seslerinden sonra birisi başını alışık olmadığın biçimde yumuşak bir hareketle çeviriyor. Arkadaki bağı çözüyor. Işıktan, o kutsal parlaklıktan korunmak için kelepçesiz olan kolunla gözlerini kapıyorsun. Arkadaşının ise yan hücreden iniltileri geliyor.

Elini de çöz...

Kafesin demirine bağlı kelepçeden kurtulunca bu kez iki elinle yüzünü kapatıyorsun. Gözünü açmaya korkuyorsun. Gözbağın günlerdir artık senin bir parçan olmuş. Onunla yalnızken duyuların ne denli güçleniyorsa işkencede de o denli hayattan uzaklaşıyordun. Hücreden çıkanlıp-anlaşılan bulunduğunuz koridorun sonundaki işkence odasında masaya bağladıklarında bir mızrak gibi gönderilmeye başlanan soruları duymayabiliyordun. Kendini ölmüş kabul ediyordun. Hiçbir şey duymayan bir genelev kadınının gövdesi gibi görünen varlığını onlara sunuyordun yalnızca. Seni böyle konuşturamazlar! Seni böyle konuşturamazlar çünkü işkence korkusunu çoktan yenmiştin. Bütün bu yaptıkları ezberlediğin şeylerdi. Acıdan iyice bunaldığın anlarda ise ya bayılıyordun ya da di-

rencinin karşısında kaldıkları çaresizlik, aşağılamalarının geri tepişinin farkına varmanın sana verdiği haz, o öfke bunu dengeliyordu. Onlar da bütün maharetlerini, inceliklerini gösteriyorlardı doğrusu. Bazen dayanamayıp bıraktığın haykırışlarının, iniltilerinin arkasında küfür ediyordun; çılgına dönüyorlardı. O zaman korkunç acı duyuyordun, tepki gösterince bu dünyaya dönüyorsun demekti ve etlerini hücrelerinden birer birer ayırıyorlar sanıyordun. Aslında oynadığın pek tatlı olmasa da bir oyundu. Uzun deneyimlerin sonucu onları çılgına çeviriyordun. En büyük silahın da klasik şeyler: gözlerindeki bant ve susmaktı. Yine de yavaşça kollarını gözünden çektin. Bacaklarının arasında kana bulanmış tüyleri gördün önce. Kamışın zavallı bir biçimde yana sarkmıştı: mosmor, kahverengi, korumasız ve yapayalnız. Birden, gülünç ve acınacak biçimde çıplak olduğunu anladın. Giysilerini daha ilk günden parçalayıp çıkarmışlardı. Gözlerine ışığın bir yanardağ alevi gibi saldırmasına aldırmadan ellerinle bu kez kasıklarını kapamaya çalıştın. Bir koridorun başındaydınız. Küçük pencereden dışarısını, hatta hükümet konağının olduğunu sandığın kırmız kiremitleri gözlerini kısarak görebiliyordun. Şimdi, sivil giyimli, orta yaşlı, yılanmış bir manifaturacıyı andıran babacan görünümlü bir adam resmi giyimli bir polisle karşındaydı.

-Giysilerini bulup getirin, yan hücredekini de çözün, diye emir verdi.

Günlerdir midene tek bir lokma bile girmemişti. Uzun aralıklarla verdikleri suyla yaşıyordun. Sivil görevli sesini yumuşatmış birşeyler söylüyordu. Suçsuz olduğuna inandığını ama bu allahsızların elinden sağ kurtulmak için yapacağınız tek şeyin söylediklerini yapmak ve imzayı atmak olduğunu anlatmaya çalışıyordu. Kafesin arkasında, yerde, dizlerinin üzerinde neredeyse bayılacaksın; karanlık, sonsuz bir kuyuya düşüyor gibisin. Beynin, duyuların gittikçe niteliğini kaybediyor. Bu tatlı bir baş dönmesi belki, afyon yutmak gibi bir şey, yere düştün, bilincin bir kar gibi eriyor. Ancak, işte bir kıvılcım çaktı. Titreyerek kımıldadın. Bilincin yerine geliyor olmalı ki haykırışına hiç kimsenin aldırmayacağını anlayabildiğin için inilti bile çıkarmadın. Bu kış gününde çırılçıplak olmana karşın bütün gövden yanıyor, derinin içinden kıvılcımlar çıkıyor. Dudakların kaba, çatlak,kenarları kan pıhtılarıyla dolu. Karşındaki sesi yeniden duymaya başladın.

Ulan oğlum, ne kadar aptalsınız, bunları çekmeye değer mi ? Bunların allahı yok, soranı yok; bir imza atacaksınız. Mahkemede inkar edersiniz olur biter.... Bak bunlar öldürecek sizi...

- Biraz su, diye inledin sen.

- Bir imza, hepsi bu... diyordu ses.

Biraz su, dedin tekrar. Elektrikten sonra yanıp kavrulan bir gövdenin nasıl sünger gibi su istediği, çölde günlerce susuz ve yalnız kalmış bir insanın çektikleriyle belki anlatılabilir. Ama su vermiyorlardı Su kurşun yemiş bir yaban hayvanı ya da ameliyattan yeni çıkmış bir hasta için ne kadar ölümcülse size de öyleydi. Bunu elektirik seansında burunlan yakan yanmış et kokusuna dayanamayıp kısa aralıklar veren cellatlarına, su, diye sayısız kez yalvarışından sonra anlamıştın.Ama şimdi tezgahtan çıkalı yirmi dört saat olmuştu.

Arkadaşın bir türlü kapıdan gözükmüyordu. Anlaşılan yürüyemiyordu. Onunla aynı mahallede büyümüş aynı lisede okumuştunuz. O büyük askeri darbe gecesi ilk gözaltına alınışınızdan sonra bu dördüncü gözaltına alınışınızdı. Artık kentte yapılan en küçük eylemde ya da her bir mayıs gecesi ilk aranan siz oluyordunuz. Kentin ortasında artık küçücük kalmış, bir zamanlar Ceneviz toplarının bile yıkamadığı o kaleye gerçekten bombalı pankart asılmış mıydı? Bu eylem gerçekten olmuş muydu? Bu hiç bir zaman kesin olarak bilinemedi. Her yıl değişen polis kadrosu ilk şüpheliler dosyasını elden geçiriyor ve ne yazık ki kurban her zaman siz oluyordunuz. Herkese, tanıdıklara, mahalleye, kente bile pek alışılmış bir olayın parçası olmuştunuz. Yerel gazete, askeri darbe öncesi günleri anımsatarak "yine mi" diye başlık atıyor, altına da ilk alınışınızda çekilen biraz asi ve korkusuz resimlerinizi senin büyük bir hevesle ilk kez bıraktığın ondokuz yaş bıyıklı resmini- basıyordu. Son dört yıl içinde zorunlu olarak sürdürdüğünüz bu soğuk ve sıcak savaş midenizi, sinirlerinizi eritip tüketmişti. İşsiz güçsüz geziyordun. Kimse iş vermeye yanaşmıyordu. En sıradan bir işyerinin bile daha adını sormadan istediği güvenlik soruşturması elbetteki olumsuz geliyordu. Evde parasızlıktan patlayan homurtulara ve kavgaya göğüs germe pahasına artık iş isemeye de gitmiyordun.

Arkadaşın memurun kollarına girmiş dışarıya çıkmaya çalışıyordu. Sivilin yaptığı alçakça bir oyundu aslında. Ellerine yeni düşmüş deneyimsiz biri için korkunç bir oyun. Onca hayvan muamelesinden, o yalnızlık ve terkedilmişlik duygusundan sonra insana benzeyen birisiyle karşılaşmak kadar yanıltıcı çözücü başka bir güç yoktu. Pekçok kişi onca vahşi yöntemler altında tek bir söz söylemiyor, durup dururken ansızın beliren tatlı bir davranış ve sözle saçılıveriyordu. Bunun yılana sarılmak olduğunu anladığında ise herşey bitmiş oluyordu. O, traşlı, manifaturacıya benzeyen surattan nefret ediyordun. Ancak onun ortaya çıkmış olması sorgunun sonu geldi demekti. Artık hayata dönüş belirtileri gösterip bedeninizi, ruhunuzu, yavaş yavaş tedavi etmeye başlayabileceğini düşündün. Bu erken bir karar mıydı? Bunu düşünmek bile istemedin.

Biraz su, diye inledin, ellerinle parmaklıkları kavramış olarak.

İstediği yemeği getir, su da ver, dedi, sivil polis, elbiselerinizi biryerlerden bulup getirmiş olan resmisine. Sonra sinirlendiğini belli etmeye çalışan ve insana güven vermeyen ayak sesleriyle koridordan uzaklaşıp kayboldu.

Tekrar hücrenize tıkıldınız. Ama giysilerinizle ve kelepçelenmeden. Birer haşlama söylediniz memura. Bu bile heyecanlanmanıza yetti. Memur şimdi dışarıya çıkacak, o başdöndürücü kalabalığa. Önünden vızır vızır otomobillerin geçtiği geniş camın ardında beyaz külahı ve giysileriyle, kirli bıyığıyla yüzü ateşten kıpkırmızı ahçının beklediği lokantadan yemeğinizi alacak; o kadar yakınsın oraya, bunu düşünüyorsun, dışarısının büyüsünü... Liseli kızlar arkalarına takılmış erkek güruhuyla şimdi evlerine dönüyor, yüzlerce insan sabırsızlıkla akşam yemeğine oturmayı bekliyor.

Birkaç güne bırakırlar artık bizi, diye sesleniyorsun arkadaşına.

- Belli olmaz, diyor arkadaşın.

Ama sen bunu duymak bile istemiyorsun. Aksini düşünmek istemiyorsun. Evde olmanın büyüsü kaplamış içini. Emniyet Sarayı' nın en üst katı, beşinci katındasınız, koridorun baş tarafında bulunduğunuz hücreler, karşı tarafında sorgu odaları ve tuvaletler var. Sivil görevlinin ayak seslerinden bile bir anlam çıkarman gerekirdi, oysa sen söylediklerini bile unutmuştun, sahte bir oyun olarak düşünmüştün.

- Bak, bunlar öldürecek sizi!..

Çıkınca annemin dizinde, bütün sıradan insanların yaptığı gibi, sıcacık odada, televizyonun karşısında yatacağım, diyor arkadaşın.

Bende öyle şeyler yoktur, biliyor musun? dedin. Annemin bana her dokunuşunda ürkmüş, kızmışımdır hep... Birkez öptürmedim anneme, birkez elleriyle dokunamadı sevmek için...

Uzun süre sustunuz. Tuhaf şeyler konuşuyordunuz. Issız bir denizin ortasında tek başına bırakılmış bir çoçuk gibi yalnızdın işte. Ne kadar kaba olduğunu düşündün. Güzel denen şeylerin, insanı yumuşatmaya yeten küçük basit davranışların ne kadar uzağındaydın. Hüzünden ve pişmanlıktan bütün gövden ürperdi. Çıkınca gidip annene sarılacak, öpeceksin, arkadaşın gibi dizlerine yatacaksın. Sonra birden, bu tür düşüncelere daldığın için utandın. Yıllardır ve günlerdir süren baskılara dayanıp en sonu korkmaya, değişmeye mi başlamıştın?

Koridorun sonundaki ayak sesleriyle ürperdin.

Yine geliyorlar, herşey yalan, dedi arkadaşın.

- Lokantaya giden memurdur, dedin.

Gerçekten gelen, resmi giyimli, çocuk yüzlü memurdu. Yemeklerinizi tam demir parmaklıkların dibine, ayaklarınızın yanına koydu.

- Kapıyı açmayacak mısın? dedin.

- Yok deve, dedi memur, ellerinizi çözdük ya...

Demirlerden birini ortalayıp iki yandan ellerini uzatarak sürahideki suyun yarısını içtin. Arkadaşının beceriksiz parmaklarla ekmeği parçalayışını ve kaşığı tutuşunu görebiliyordun. Patlamış, kurumuş, kabarmış dudaklarınızı kımıldatarak göz açıp kapayana dek bitirdiniz tastakini. Memur yeni gördüğü bir hayvanın hareketlerini izler gibi başınızda durmuş sizi izliyordu; batıcı ve öldürücü çatalları yanınıza almanızı önlemek için.

Başınızda solgun bir florasan, koridorda gizli bir küf ve ekşi kan kokusu vardı.

- Sabaha bırakacak mısınız? dedin anlamsızca.

- Suçsuzsanız tabii ki bırakırlar, dedi memur.

- Elbette suçsuzuz, dedin.

- Herkes öyle söyler.

Sonra sizin insan olduğunuzu yeni anlamış gibi kim bilir nasıl görünen durumunuza şöyle yukarıdan aşağıya baktı. Bu denli dayandığınıza göre suçsuz olduğunuza inanmış olacaktı.

- Bırakacaklar tabii, dedi. Kimse burada kalıcı değildir.

Bu kadar filozofca bir düşünce söyleyebilmesine şaşmadın değil, ama sesinin dostça olduğunu farkettin. Dışarıda, elinde file, eve dönerken karşılaştığı bir tanıdığıyla konuşur gibi. Sonra tepsileri alıp uzaklaştı.

Gece olduğunu tahmin ediyordun. Osa herşey gece başlıyordu. Siz yine de bütün geceleri, uykunun o tatlı huzuruna, yumuşaklığına hazırlanan herkes gibi saygıyla karşılıyordunuz. Belki uyurken acırlar, belki insan olduğunuzu anımsarlar diye çoçukca ve aptalca, sidik gölleriyle ve pıhtılaşmış kan birikintileriyle dolu, ıslak, soğuk betona kıvrılarak uyumaya çalışıyordunuz. Koridorun başında belirsiz bir anda ortaya çıkıveren sinsi ayak seslerinin kalbinize inen gümbürtüsünü dinleyerek. Ta ki kapının dibinde bir takım fısıltılar ve sora tekmelenerek karşılıklı küfürlerle boğuşup sürüklenerek sorgu odasına götürülene dek.

Bir elini kalçana dayayıp duvara tutunarak yürümeye çalıştın. Kalçan kırılmış gibi. Her solukta göğsünün ağrısına aldırmadan iki metrekarelik bu delikte kımıldamaya çalışıyordun. Günler sonra içtiğin sıcak et suyu kanını hareketlendirmeye yetmişti. Yaralarının kenarında kanın etini

okşayan dolanışını duyumsuyordun. Buradan kurtulacaktın. Ama birden, buradan kurtulmuş olmanın sende bir anlamının kalmamış olduğunu anlayınca midene tonlarca buz konmuş gibi sarsıldın. Göz altına alınman, bütün bu işkenceler, aşağılanmalar, hepsi hepsi bir memurun işine gidip gelmesi gibi olağandı. Gerçi bu yılki sıranızı geçiştirmiş olmanızın verdiği aptalca bir rahatlık vardı üzerinde ama yine de dışarısının bir anlamı yoktu işte. Akşama dek işsiz dolaşıyordun çünkü. Hatta dolaşamıyordun bile. En iyi arkadaşların, akrabaların selam vermeye, gözgöze gelmeye korkuyordu. Hiçbirşey eskisi gibi değildi, hiçbir şey! Boşuna arayıp duruyordun, boşuna gözlerine bakıyordun insanların. Küçücük bir ilgi kıpırdısı görebilmek için, küçücük bir sevgi, onay. Yalnızca annen, babandan her para alışında ve babanın homurtularına aldırmadan cebine para sokuştururken ve bu sana ölümden de beter gelirken. Bu kentten, bu lanet yaşamdan kaçman, uzak kentlerde üçüncü derece akrabalarının yanında çektiklerin, pazarlamacılık deneyimlerin, hepsi hepsi yapışkan bir pislik gibi iğrençgeliyor sana.

Artık eklemlerin ısınmış, duvarlara tutunmadan, düzenli adımlarla olmasa bile yürüyebiliyorsun. Bazen ölümü düşlüyorsun, hayır özlüyorsun. O elektrik şoku anında ölüversen, çılgın gibi çalışan kalbin birden sezsizce duruverse. Bütün duyuların ayaklanmıştı. Amerikalıların hayatla ölüm arasında yaptıkları gibi yaşamın boyunca mutlu olduğun anları düşlemeye çalıştın. Ama bilincini uzun süre böyle bir noktada tutamadın; mutlu olduğun an belki de yoktu. Bunu anlayınca, beyninde sayısız benekler, rengarenk noktalar dolaşmaya başladı. Kulakların uğuldduyordu. Birden türkü söylemeye başladın. Yöresel, çocukluktan kalmış, çoçukken radyodan, uzun mısır ayıklama gecelerinde köyün evlenecek kızlarından, kendini her zaman bir genç kız gibi hisseden büyükannenden duyduğun türküler bir bir fırlıyordu belleğinden. Aslına benzemeyen, çatlak, berbat, gülünç bir sesle bağırıyordun. Nedenini anlamadığın binlerce duygunun saganağı arasındaydın. Sana kişiliğini veren fiziksel, tensel, duygusal, tarihsel bütün unsurlar bir araya gelmiş acı çekiyor gibiydi. Bu yükü kaldıramıyacaktın. Kendini iyice kaybetmemek için arkadaşına seslendin.

- Çoçukluğum köyde geçti, biliyor musun? dedin.

Nereden bileceğim, dedi, tersçe. Küçüçük iniltiler duyuyordun. Anlaşılan yürümeye çalışıyordu.

Belki de geceyarısı olmuştu. Pencereden gecenin solgun ışıklarının yansımasını görebiliyordun. Düşüncelerin geçmişe saplanıp kalmıştı. Bugünün bir anlamı yoktu, gelecek ise hiç yoktu. Bu kuşkusuz umutsuzluktu. Çünkü yaşama duygusu bile zavallı bir durumdaydı, hiçbir önemi kalmamıştı.

Birden ayak seslerini duyunca yine de irkildin. Manifaturacı suratlı adamla gardiyan polisti.

- Şimdi daha iyisiniz herhalde, dedi.

- Öyle, dedin.

Sigara yakın, dedin. Sigarayı uzattı. Titreyen çoçuksu parmaklarla sigaranızı tüttürdünüz. Elindeki dosyayı gösterdi.

Şunu imzalayın, dedi, hiçbirşey yok burada, ben inceledim.

Sesinizi çıkarmadınız. Aldığınız sigarası birşey söylemenizi engelliyordu. Yüzü gittikçe iğrençleşiyordu.

Gerçekten samimi olarak söylüyorum, dedi, bu ekip çok berbat, size acıyorum, sizi öldürecekler...

Ölüm sözcüğünü duyunca ilk kez irkildin. Sanki ciddiye alman gerekiyordu.

- Gerekirse öldürecekler sizi, dedi yalvaran bir sesle.

İkinci kez yinelenince artık sözcük tılsımını kaybetti. Ölüm sözcüğü yalnızca korkutmak içindi. Ne kadar çaresiz olduğunuzu kanıtlamaya çalıştıkları, aslında kendilerinin en zavallı anlarında kullandıkları bir sözcük.

Bir duvara konuşsa daha iyiydi. En sonu size lanetler okuyarak gitti. Koridorda uzaklaşırken eğdiği düşünceli başını, kıpkırmızı olmuş ensesini gördün. İçindeki şüphe birden alev almış benzin gibi parladı.

Az sonra koridorun başında dört sivil belirdi. Hiçbirşey söylemeden ellerini arkadan kelepçelediler. Sanki hepsini bir yerden tanıyordun. Bir kahveden, ya da bir kitapçıda kitaplara bakarken yanında, senin geriye koyduğun kitabı inceleyen adam, sinemadan çıkarken gördüğün o masum ama bomboş yüz.

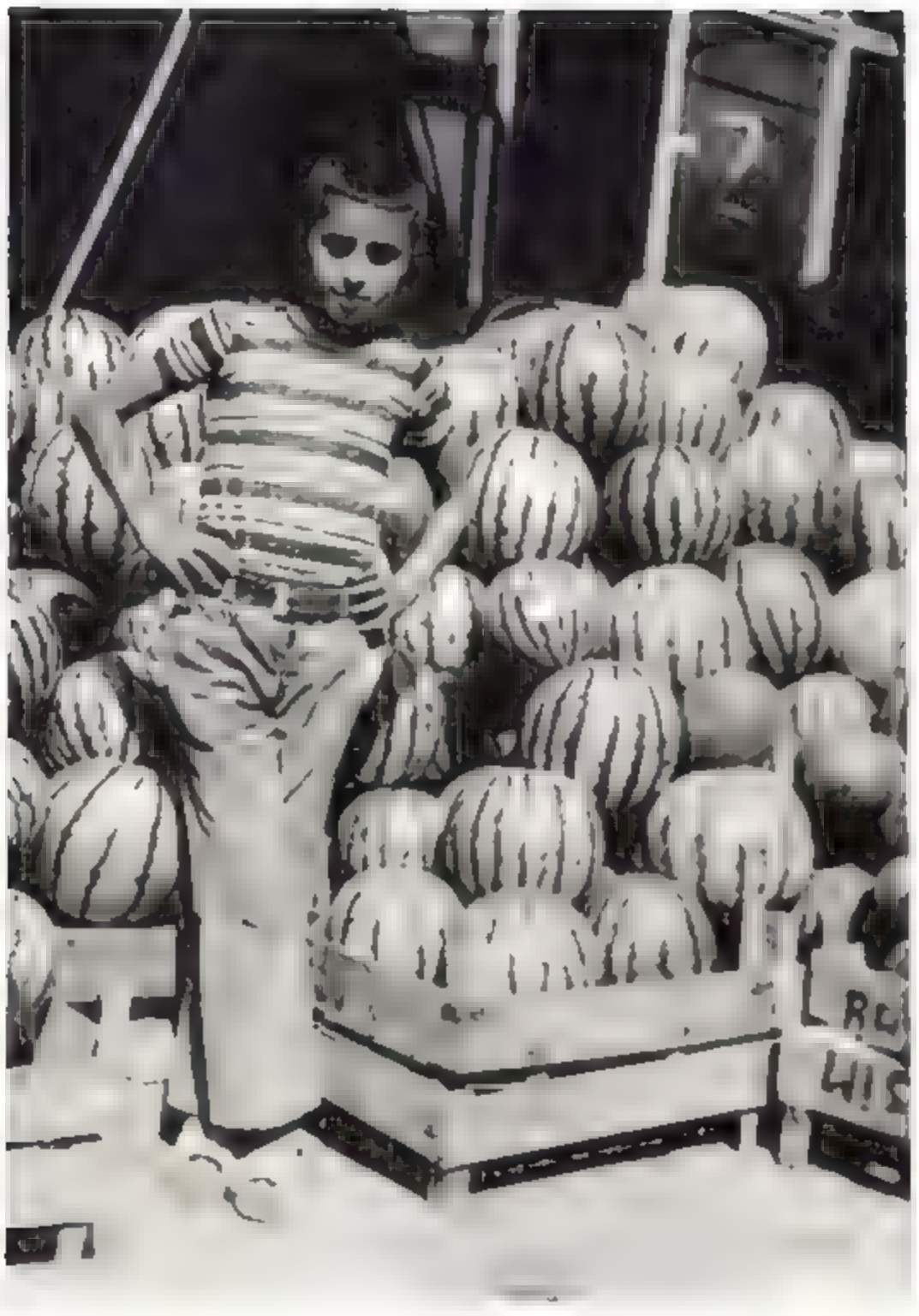
Bu aptalca şeyleri düşünürken beline inen bir tekme ile yere kapaklandın.Arkadaşının, kilitli hücresinden, senin arkandan çaresiz haykırışını duydun.

Döşemelerinde pıhtılaşmış kahverengi kan bulunan boş bir odadasın. Sen ve katillerin. Açık camdan, dışarısının soğuğu ve rüzgar, perdeyi dalgalandırarak içeriye doluyor.

Beşinci kattasın, binanın en üst katı. Kent ışıkların içinde ne kadar da uzakta. Ne kadar yalnızsın. Birden ilk kez gözlerini bantlamadıklarını, kendilerini görmene engel olmana gerek duymadıklarını anlıyorsun. Rüzgar bedenini deliyor.

Rüzgarın estiği yere doğru götürüyorlar işte seni, imzalayacak mısın? diyorlar. İmzala! İmzala! Kabul et ulan!

Senin ise gövden sarkıtılmış camdan aşağıya, soğuğun, rüzgarın, karın içine, küfürlerini ve acı bağırışlarını kimse dinlemiyor, kent duymuyor.



Osman Olmuş. 1977. Karpuz Sergisi. ANKARA

OSMAN OLMUŞ

velhâsıl yaz

yaz geldi mi mecburen karpuz sergisi
serilirdi önüme. bütün bir yaz tatili
içini yerdi. çocukluğum: bir bisikletti
babamın hiçbir zaman almadığı bir bisiklet
geçince sergi önünden. geçerdim kendimden
geçerdim oysa bütün sınıfları birincilikle
bitirdim. hep bir bisikletim olsun diye
içimi yedim. mevsiminden önce. eskidim!
belki de bu yüzden seni hiç sevemedim
hele yaz tatili. üstelik sen bisikletli
geçince sergi önünden. geçerdim kendimden
ve karpuz sergilerinden. düşerdim önüme
ağır gelirdim kendime. taşıyamazdım
belki de bu yüzden hep içimi yedim
ve kendime sapladım bıçağı: kesmece!
çocukluğum kıpkırmızı bir bisikletle
çıkar dışarı. üstünde sen ve hasır şapkalı
geçmeseydin önümden bir yaz mevsimi
belki de hiç sevmezdim ben bisikletleri

bir velesbit '93

Günhan BURAK

nemeçsek

"Dostum, alelâde bir insandır, onun için tarifi gayet müşküldür."

Ahmet Hâşim

geçmişin altın piramidi duruyor iki unutkanlığın arasında
yum lûfen gözlerini
bakışlarının bittiği yerde dönüp duran disk
cılız bir tınıdır aslında etinde çeliğin tınısı
tam sırasıydı felcin ama düşünde o eski denizatı
ve tahterevalliden düşüp ölen talihsiz çocuklar
ardından içi zambak dolu rengarenk volkswagenler geçiyor aklından
işte browningini uzattı sana baban
bir baba dan bir oğula uzanan telkârî köprü
parçalasana piramidi altın tozuna boğ uzak zamanları
buzdan sarayında karlar kraliçesi nin
tüm şekiller mutsuzdur zaten
tüm şekiller sonsuzluğa yargılı
diz çöküp kalakalmışsın yüzünde kaskatı bir ifade
sancınınsa yeri değişmiyor bakışlarının bittiği yerde
kehribar içinde tutsak sineksin şimdi
kımıldama bekle bekle o denizatını
söksün alsın soğuk havuzu aklımızdan
bak çoktan toz oldu avuçlarımda yıllar öncesinin kış bahçesi
oysa hep akûsûz bir volkswagen bekliyor ağacın yanında
zambaklardan sana yer yok hem onlar da ölü
yine de mermer kabuğun altında
sanki az sonra gizlice bir şeyler patlayacak
sanki sara'nın koridorları sanki dünyanın en derin yeri
Jan inanmıyor ondan söz etmeyelim
tüyden bir temastı gözbebekleri artık simsiyah sendeliyor
orda buzdan küplerinle bir piramid ör sen en iyisi
karlar kraliçesine

çok şey değişti pal sokağında

CALVIN S. BROWN Türkçesi Kemal Sılay

karşılaştırmalı edebiyat*

Edebiyat çalışmalarında bilginin sınırlarını tartışmak üzere yola çıkan pek çok kişi, bu bilimin bütun dallarıyla ilgilenmek ister başlangıçta. Edebiyatı incelemek isteyen biri, her şeyden önce hangi konuda çalışmak istediğine karar vermek zorundadır. Edebiyattaki yeni gelişmeler ve teknikler -söz gelimi, modern şiirin buyuk bir bölümüne hakim olan sıçrayan ritmler, sert *ellipssiler*, kurgusal edebiyattaki stream-of-consciousness tekniği vb.- ya da edebiyat biliminin en uç girişimleri. Edebiyat çalışmaya karar verdikten sonra bile araştırmacı kendini çok fazla sayıda bir seçenekler zinciri içinde bulacaktır. Modern edebiyat teori ve eleştirisi, aslında kökleri daha öncelere giden, pek çok inceleme alanlarını eskisinden çok daha bilinçli bir biçimde uygulama yolundadır. Bugün pek çok eleştirmen bu alanlardan en az birinde uzmanlaşmıştır. Söz gelimi, King Learı Shakespeare'in ya da Lear'ın psikanaliziyle açıklamaya çalışmalarına göre *biyografik* ve *edebi psikolojik eleştirmenler* olarak sınıflandırabileceğimiz eleştirmenler, edebiyatı içinde geliştiği ekonomik koşulların bir yansıması olarak değerlendiren Marxist eleştirmenler, onu doğrudan toplumun bir görünümü olarak değerlendiren Marxist eleştirmenler, onu doğrudan toplumun bir görünümü olarak değerlendiren sosyolojik eleştirmenler, bir edebiyat eserine bilinçli bir biçimde ses veren ya da pek önemi olmayan bir takım metaforlan keşfetmenin mutluluğunu yaşayan tabulatörler ve "yeni eleştirmenler", sayılan ve türleri gün geçtikçe artan edebiyat bilimcilerden sadece küçük bir bölümünü temsil ederler.

Bütün bu yaklaşımların kendi içinde değeri ve geçerliliği vardır. Uygun bir biçimde ve ustalıkla uygulandıklarında hepsinin araştırmacıyı önemli sonuçlara ulaştırabilecek gücü vardır. Bilinçsizce ve doğrudan taklit yoluyla uygulanmaya çalışıldıklarındaysa tam bir saçmalamaya neden olabilecek unsurlardır bunlar. Psikolojik yaklaşım, kimileyin bir yazar ya da bir edebiyat eserinin sırlarına ışık tutabilir; fakat ge-

---

(Karşılaştırmalı edebiyat (comparative literature, littérature comparée) nisbeten yeni sayılabilecek bir disiplin. Özellikle ülkemizde bu alanda yapılan çalışmaların iç açıcı olduğunu söylemek pek mümkün degil. Her ne kadar kimi kişisel girişimlerin varlığı inkâr edilemezse de, Türkiye Üniversitelerinin bu konudaki tavrı ortada. Batı'da sayıları gun geçtikçe artan ve gün geçtikçe daha cazip bir hale gelen ***Comparative Literature*** bölumlerine karşın, ülkemizde ***Karşılaştırmalı Edebiyat*** başlığını taşıyan tek bir akademik kuruluş bile yok. Yüzyıllarca Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle biçimlenmiş Türk edebiyatı, daha sonra yepyeni bir edebiyat geleneğiyle karşı karşıya gelmiş ve Batı tarzında edebiyat ürünleri sunmaya başlamıştır. Dolayısıyla Türk edebiyat bilimi, Orta Doğu'dan Amerika'ya kadar uzanan geniş bir edebiyat perspektifiyle yola çıkmış, bunun da ötesinde, edebiyatın etkileşim içinde bulunduğu diger sanat ve bilim dallarıyla omuz omuza çalışmak zorundadır. Türkiye'de çok yakın bir gelecekte kurulmasını dilediğim ilk ***Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü***ne şimdiden küçük bir katkıda bulunma çabasıyla Brown'un, özgün biçimi ***The Georgia Review*** (XIII/1, Spring-1959, s. 167-189)de yayınlanan ve hâlâ -kimi açılardan- yararlı olduğuna inandığım "Comparative Literature" başlıklı bu makalesini Türkçeye aktarmaktan mutluluk duyuyorum .)

K. Sılay

nellikle iyi bir şiiri amatör psikolojiye alet etmekten başka bir işe yaramaz. Marxist eleştiri -edebiyatın ilham yoluyla yazıldığını sanan romantik yaklaşımın pek çok eksiklerini düzeltse de- herkesçe bilinen bir gözboyamacılık üzerine kurulmuştur. Bu gözboyamacılık, en basit açıklamayla, ekonomik bir çözüm bulana kadar çeşitli nedenler zincirini incelemek ve bu ekonomik nedeni keşfettikten sonra başka hiçbir şeyi araştırmaksızın orada durmaktır. Ekonomik faktörlerin edebiyatı etkilediği bir gerçek. Fakat kimi zaman ekonomik faktörler edebiyat tarafından belirlenir: Eski Semitik edebiyatı, üç bin yıl boyunca dunya domuz pazarlarını darmadağın etmiştir. Diğer ekollerin durumu da bundan daha farklı değildir. Hepsi -onlan uygulamaya çalışan eleştirmenin yeteneği ve yargıları doğrultusunda ya da bu eleştiri yöntemlerinin ele alınan esere uygunluğuna göre- yararlı ya da gülünç sonuçlar doğurabilir.

Henuz buyuk kitlelerce tam anlamıyla tanınmamış, nisbeten yeni bir disiplinin gelişimine ve uygulamalanna bir göz atmak, bütün bu profesyonelleşmiş yaklaşımlan ve eleştiri yöntemlerini tek tek ele almaktan çok daha yararlı olacaktır. Bu disiplinin şu anda değiştirilmesi çok güç olan talihsiz bir adı var *Karşılaştınnalı edebiyat.*

Tanımını yapmak mümkün olmakla birlikte, bu ad birtakım yanlış yönlendirmelere neden olabilir. Pekçoklanna göre karşılaştırmalı edebiyat en basit anlamıyla iki yazarın karşılaştırılmasından başka bir şey olmayabilir. Söz gelimi, Homer'le Virgil'in ya da Dante'yle Milton'un karşılaştırması; hatta aynı edebiyattan Dryden'la Pope'un ya da *Elizabethan* ile *Restoration* 'un karşılaştırması... Bu listeye daha başkalarını eklemek de mümkündür. Vergil ve Homer'in karşılaştınlması, elbette, doğrudan karşılaştırmalı edebiyat kavramının çalışma alanına girer; fakat bu tur bir karşılaştırma söz konusu disiplinin ilgi alanının çok küçük bir bölümünü ilgilendirir. Buna karşın, *Elizabethan* ve *Restoration* drama geleneklerinin karşılaştınlması karşılaştırmalı edebiyatın çalışma alanına girmez; çunkü her ikisi de aynı ulusal edebiyatın birer parçasıdır. Eğer klasik dramanın kalıtımının bir incelemesi olsaydı, böyle bir çalışma *karşılaştırmalı* niteliğini kazanabilirdi. Şimdi karşılaştırmalı edebiyatın ne olduğunu şöylece tanımlayabiliriz: Karşılaştırmalı edebiyat, politik ve daha da önemlisi dilsel engelleri hiçe sayan bilimsel bir çalışma alanıdır, ya da çok daha iyimser bir söyleyişle, karşılaştırmalı edebiyat uluslararası ve dillerarası bir disiplini temsil eder.

Bu noktada müzik tarihindeki ben-

Karşılaştırmalı edebiyat, politik ve daha da önemlisi dilsel engelleri hiçe sayan bilimsel bir çalışma alanıdır, ya da çok daha iyimser bir söyleyişle, karşılaştırmalı edebiyat uluslararası ve dillerarası bir disiplini temsil eder.

zer yaklaşımlara kısaca değinmek de yararlı olacaktır. Fransız, İngiliz ya da İtalyan müziğini bağımsız olarak incelemek mümkün, daha doğrusu mantıklı olsa da, Batı müziği bir bütünlüğün simgesidir. Müzik tarihi dersleri genellikle uluslararasıdır. Hiç kimse İtalyan operasına ve enstrümantal Baroque müziğe değinmeden Handel'i anladığını iddia edemez ve kendisini İngiliz müziği üzerine bir otorite olarak gösteremez. Buna karşın edebiyat biliminde, ele alınan edebiyatın ilişki içinde bulunduğu diğer edebi geleneklere değinilmeden yapılmış çalışmaların sayısı az değildir. Conrad *transplanted* bir Polonyalıydı

(Handel'in *transplanted* bir Alman olması gibi); fakat her zaman saf bir İngiliz sanatçısı olarak kabul edildi. Amerikan edebiyatının kimi uzmanları, Dreiser ve Amerikan realizmini Goncourt kardeşlere ya da Zola'ya hiçbir göndermne yapmaksızın anlamaya, incelemeye ya da yorumlamaya yeltenmişlerdir. Belki de buradaki farklılık, görelî bir güçlukle yatıyor; zira Batı müziği aynı dilin değişik diyalektiklerini kullansa da, tek bir muzikal notasyonla çalışır. Dolayısıyla bu müziğin birlik ve bütünlüğü ortadadır. Batı müziğinin belli bir bölümüyle ilişkisi olan herkese açıktır karşılaştırmalı Batı müziği çalışmaları. Batı edebiyatındaki durum da bundan çok farklı sayılmaz. Batı edebiyatı da -tıpkı Batı müziği gibi- bir bütünlüğü simgeler. Tıpkı Batı müziği gibi o da ciddi incelemeler yapacak araştırmacıları beklemektedir; ancak bu "ciddi incelemeler", kendi ana dilinin dışında, pek çok yabancı dili bilen araştırmacılar tarafından yapılabilecektir.

Batı uygarlığının sınırları dışına çıktığımızda edebiyattaki durumun müzikteki duruma olan paralelliği daha ilginç bir yapıya bürünür. Batı müziği dışında başka hiçbir müzik dinlemediğimiz sürece, müziğin evrensel bir dil olduğu yolundaki biraz fazlaca abartılmış söze kolaylıkla inanabiliriz. Bugünün *Ethnic Folkways* plakları döneminde, birazcık merak sahibi olan herkes Arapaholann, Hinduların ya da Yorubaların müziklerinin ilgi çekici olduğunu keşfetmekte güçluk çekmese de, müzikal yaratının öteki kültürel unsurlarını incelemedikçe bu toplumların müziklerini anlayamaz ve hiçbir zaman anlayamayacaktır. Aynı şekilde, Batı edebiyatının (ve buna ilâveten iki bin yıldan beri asimile eden Semitik İncil'in) dışına çıktığımızda temeldeki kimi noktaların farklı olduğunu ve -en dar anlamıyla- edebiyatın artık tek bir olgu olmadığını görürüz. Hindistan, Yunanistan ya da İngiltere de gelişen *epik* türünün bu ülkelerin kahramanlık devirlerinin doğal bir kültürel sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın Çinliler -kökleri eskilere giden çok zengin bir edebiyata sahip olsalar da- tarihlerinin hiçbir döreminde *epik* türüyle ortaya çıkmadılar. Oldukça geniş bir alana yayılmış kendi edebiyat geleneğimizden ötelere gittiğimizde, diğer edebiyatlarla yapılacak karşılaştırma iki ayrı ve hemen hemen karşıt amaca hizmet eder. Herhangi bir uygarlıkta nasıl insanın ve onun sanat yeteneklerinin çok küçuk bir bölümünün geliştiğini ve insan doğasının nasıl çok yüzeysel farklılıkla meşgul olduğunu anlarız.

En eski karşılaştırma çabaları Hristiyanlık döneminin başlangıcına kadar gitse de, karşılaştırmalı edebiyat nisbeten yeni bir kavramı karşılamaktadır.

Pekçok başka ulus gibi, eski Yunanlılar da kendi uygarlıkları dışındaki toplumlara küçümseyen gözlerle baktılar. Barbar kelimesini "Yunanlı olmayan" anlamında kullandılar ve kendi kültürlerini diğer kültürlerin çok çok üzerinde gördüler.

Şu andaki bilgilerimizle yargılayabildiğimiz kadarıyla, en eski edebiyat gelenekleri komunal kabile yaşamıyla, ahlak ve dinle öyle iç içe yaşamaktaydı ki bunlar sanat sınıfına bile dahil edilmediler. İsrailoğulları, bu konuda güzel bir örnek oluşturur: İsrailoğulları kendi kutsal kitaplarını bir edebiyat eseri olarak değerlendirememe konusunda günümüz Georgianlarından geri kalmamışlardır. Modern anlamda edebiyat kavramını ilk geliştirenler Yunanlılardı; fakat karşılaştırmalı edebiyat olgusunun o toplumda ortaya çıkması, bilinen nedenlerden ötürü imkansızdı. Pekçok başka ulus gibi, eski Yunanlılar da

kendi uygarlıkları dışındaki toplumlara küçümseyen gözlerle baktılar. *Barbar* kelimesini "Yunanlı olmayan" anlamında kullandılar ve kendi kültürlerini diğer kültürlerin çok çok üzerinde gördüler. Aslında bu konuda haksız da sayılmazlardı. Batıl inançlarla çevrelenmiş Mısırlıların, verimliliklerini yitirmiş Farsların, nomadik İskitlerin kültürel ürünleriyle ilgilenmediler. Buna karşı Roma toplumu, edebiyatını büyük ölçüde Yunanistan'dan edindiği ilhamla oluşturdu. Ve Roma'da karşılaştırmalı edebiyata doğru ilk adımlar atıldı. MS 100 yıllarında Quintilian, hatiplik eğitimi üzerine kaleme aldığı incelemesinde Yunan ve Latin edebiyatlarını ele almış, bu edebiyat geleneklerinin yazarları üzerine kısa bilgiler vermiş, bir *hatip*'in bu yazarlardan neler öğrenebileceği konusuna değinmiş ve zaman zaman ortak yanları olan Yunan ve Latin yazarlarının karşılaştırmasına girişmiştir. Özellikle Roma günlerinden itibaren, araştırma ve inceleme için birden çok edebiyat geleneği vardı. Ve Orta Çağ edebiyatı türler ve temalar açısından temelde uluslararası bir karakter taşıyordu. Ulusal edebiyat kavramı -modern anlamdaki *ulus* anlayışıyla birlikte- geç Orta Çağ döneminde ortaya çıktı.

Rönesans'tan sonra ortaya konan yazılardan pekçoğu bir anlamda *karşılaştırmalı* idi; çünkü bu yazılar eski Yunan ve Latin edebiyatları ile modern yerel edebiyatlar üzerine kurulmuştu. 17 yüzyılın son yansında, John Dryden yaklaşımı *karşılaştırmalı* olan eleştirmenlere verilecek güzel örneklerdendir. Dryden'ın eleştirili denemeleri şunları içerir: yergi, *narrative* şiir gibi türler üzerine tartışmalar, Fransız ve İngiliz draması üzerine karşılaştırmalı bir inceleme ile resim ve şiir sanatları arasındaki ilişkilerin araştırılması..

Onun çalışmalarının hepsi temelde eleştirel -sadece zaman zaman tarihsel- özellikler gösterir. Günümüz öğrencilerinden pekçoğu, sistematik edebiyat tarihi yazma eyleminin ne kadar geç başladığını öğrendiklerinde şaşınp kalmaktadır. 1838'de Henry Hallam şöyle yazıyordu: "*Fransa, henüz kendi edebiyatının evrensel tarihinden söz eden bir eserle ortaya çıkamamıştır. Biz İngilizlerin de en üstün körü bir çalışmayı bile sunamadığımız kesindir.*" Bu kısırlık, modern edebiyatların, akademik çalışmaların henüz standart bir malzemesi olmamasından kaynaklanmıyordu. İngiliz dilindeki ilk Yunan edebiyatı tarihi (eserin kendisi de Almancadan bir çeviriydi) 1840 yılında -yani Cambridge Üniversitesi'nin ilk Yunanca profesörünü görevlendirmesinden üç yüz yıl sonra- yayınlandı. Karşılaştırmalı çalışmaların ulusal incelemelerden daha önce başlamış olması oldukça ilginç bir durum.

En geniş anlamıyla amaç, edebiyatı yapay bir soyutlama ortamında değil, kendi bağlamında incelemektir. Buradaki ilk ve en önemli adım onu -içinden çıktığı edebi gelenekle olan ilişkilerini de göz önüne alarak- ortaya çıktığı çevrede ele almaktır.

1813'te Sismondi, Güney Avrupa edebiyatları üzerine yazdığı dört ciltlik bir çalışmayı Fransızca olarak yayınladı. Ve Hallam yeteri sayıda edebiyat tarihi yazılmamış olmasını kendi eseri, dört ciltlik *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th, and 17th Centuries*'de eleştirdi. Bu iki eser yayınlanırken yaşlı Goethe genç arkadaşı Eckermann'la yaptığı bir sohbet esnasında ulusal edebiyat kavramının artık fazla bir değeri olmadığını ve şimdi Weltliteratur (=dünya edebiyatı) döneminin başladığını söyluyordu. Bu, "dünya edebiyatı" teriminin kullanıldığı ilk belgedir. Bir akademik disiplin olarak *karşılaştırmalı edebiyat*ın ortaya çıkışını, Goethe'nin bu sözünün ge-

liştirilmiş olması yoluyla açıklayabiliriz.

Bir süre -daha önceleri Latince ve Yunancanın karşı koyulmaz bir tekelinin hakim olduğu akademik merkezlerde- ulusal edebiyat tarihinin ve yerel edebiyat geleneklerinin belirmeye başlaması, dikkati geniş çalışma alanlarından başka yönlere çekmeye başladı. 830'larda, Fransada, karşılaştırmalı edebiyat tarihi konusunda konferanslar veriliyordu. Sainte-Beuve, önde gelen edebiyatçılardan birinin eseri üzerine yazdığı incelemesinde, ilk kez *la littérature conparée* terimini kullanıyordu; fakat kabul edilmiş bilimsel bir disiplin olarak *karşılaştırmalı edebiyat*'ın başlangıcı geçen yüzyılın sonlarına rastlar. 1886'da H.M. Posnett - bugün pek az karşılaştırmacı tarafından kabul edilebilecek bir sosyolojik determinizm çalışması olan- *Comparative Literature* başlıklı bir kitap yayınladı. (Karşılaştırmacı, karşılaştırmalı edebiyat öğrencilerinin sırtına yüklenmiş pek de sevimli sayılamayacak bir kelime!) Deneme niteliğindeki çeşitli girişimlerden sonra, ilk karşılaştırmalı edebiyat profesörlüğü 1893 yılında Fransa'da kuruldu.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda söz konusu yeni disiplin durmaksızın gelişimini sürdürmüştur. Şimdi bütün Avrupa ülkelerinde ve Japonyada varlığı kabul edilen ve uygulanan bir araştırma ve inceleme alanıdır. İngilizler onu müzikoloji bağlamında ele alıyor, *karşılaştırmalı edebiyat* adını "barbarik" olarak değerlendiriyor, bu disiplinin uygulayıcılarını alaya alıyor; fakat aynı zamanda onlardan karşılaştırmalı edebiyatın ne olduğunu öğreniyor ve onu başka isimler altında uygulamaya çalışıyorlar. Günden güne gelişip büyüyen **Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kurumu** şu anda kuruluşunun beşinci yılındadır ve Eylül 1958'de North Carolina'da çok başarılı bir uluslararası toplantıyı organize etmiştir.

Kendi ülkemizde bu konudaki genel eğilim gittikçe büyüyor olsa da, düzensiz değişimler oldukça ilginç bir görünüm sergilemekte. İki dünya savaşından sonraki çok taraflı güven ve birlik ortamı sonucunda yaratılan karşılaştırmalı edebiyat ortamı, savaşlardan sonra beliren kendini başkalarından soyutlama politikası yüzünden yok edilmiştir. Bununla birlikte, ikinci dunya şavaşı sonrasında ortaya çıkan karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının gücü hâlâ etkisini sürdürmektedir. Bugün **Modern Dil Kurumu**'nun Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü oniki, *Comparative Literature* dergisiyse onuncu yılındadır. New York ve Minnesota Üniversiteleri, ülkemizdeki karşılaştırmalı edebiyat alanında akademik derece veren üniversitelerin sayısını on sekize çıkarmışlardır. Karşılaştırmacının başka pek çok dili ve edebiyatı mükemmel bir duzeyde bilmesi zorunluluğu, bu alandaki akademik çalışmaların sadece lisans-üstü programlarda yer almasına neden olmuştur.

Bu kadar tarihsel bilgi -aslında biraz yüzeysel bir şekilde ele alınmış olsa da- bu çalışmayla planladığımız amaçlar için yeterli sayılabilir. Şimdi amaçlara, metotlara, elde edilen başarılara ve karşılaştırmalı edebiyatın geleceğine bir göz atmak istiyorum.

En geniş anlamıyla amaç, edebiyatı yapay bir soyutlama ortamında değil, kendi bağlamında incelemektir. Buradaki ilk ve en önemli adım onu içinden çıktığı edebi gelenekle olan ilişkilerini de göz önüne alarak- ortaya çıktığı çevrede ele almaktır. Bu, hiçbir şekilde tek bir ulusa ya da dile ait değildir. Dante, Chaucer, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Racine, Milton, Goethe gibi yazarların pekçok dili ve edebiyatı bildiklerini ve onlan kendi eserleri için temel kaynak olarak kullandıklarını söylemeye gerek bile yoktur. Gerçekte *eğitilmemiş yazar* (buyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş olması mumkün olsa da), oldukça nadir karşılaşılan bir olgudur. Yalnızca kendi ana dilini bilen kişinin "kulturlü" kabul edildiği tek ülkeyse geçen kuşak Ame-

rika'sıdır. Eski Yunanistan dışında, sadece kendi ulusal edebiyatı ile yetişmiş yazar bulmak hemen hemen imkansız gibidir. İlla da bir örnek vermek istiyorsak, Bunyan gibi 'eğitilmemiş' denen yazarlardan söz açabiliriz; fakat o zaman Bunyan'ın, kendi edebi geleneğinden çok -King James çevirisi aracılığıyla- eski İbrani edebiyatının bir eseri olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bununla birlikte, King James İncil'in İngiliz edebiyatının büyük bir eseri olduğunu iddia eden ve böylece hem İncil'in İngiliz edebiyatı üzerindeki etkisini kabul eden, hem de bu edebiyattaki *yabancı* unsurları örtbas etmeye çalışanları da belirtmeliyiz. Bu iddianın ne derece doğru olduğunu başka bir örnekle ortaya koymak da mümkün: Bu iddia, Schlegel-Tieck'in Shakespeare çevirisinin Alman edebiyatının bir eseri olduğunu savunan Almanların tavrıyla paralellik gösterir; bu iddianın ne derece doğru olduğuysa, bütün İngilizce-konuşan uluslarca çok iyi bilinmektedir.

Yabancı unsurların İngiliz edebiyatında ne derecede önemli bir rol oynadığını görmek için Milton'ın *Paradise Lost*'una göz atmakta yarar var. (Bu noktada Milton'ın edebi geçmişi gibi bir konunun oldukça karmaşık olduğunu ve böyle bir işin aşırı derecede basitleştirilmeden gerçekleştirilemeyeceğini belirtmek istiyorum.) *Paradise Lost*'un bir İngiliz edebiyatı eseri olduğu konusunda hiçbir kuşku yok. Öyle ki Shakespeare'in evrenselliğine inanmış Avrupalı eleştirmenler, Milton'a dünya edebiyatında önemli bir yer verip vermeme konusunda fikir birliğine varmış değiller. Elbette böyle bir şiir, kendinden önceki İngiliz edebiyatı geleneğinden yararlanmadan yazılamazdı. Buna karşın, bu şiirin hepsi yabancı olan dört edebiyat geleneğinin temel unsurları üzerine kurulduğunu belirtmek gerekir. Bu şiirin *invocation* bölümü, adı geçen dört yabancı edebiyat geleneğini apaçık göstermeye yeterlidir; zira Milton, eserine klasik epiklerde görülen tipik bir açılışla başlar. Daha sonra şiirin konusunu belirtir ve Müzün bu konu üzerine bir şarkı söylemesini diler; fakat bu dilekle Yunan ve Roma Müzlerine değil Heavenly *Muse'e seslenir:*

Heavenly Muse, that on the secret top

Of Oreb, or of Sinai, didst inspire

That Shepherd, who first taught the chosen Seed

In the beginning, how the heavens and earth

Rose out of chaos...

Ve Milton sonunda Ruhulkudüs'ten yardım çağrısında bulunur. Bu giriş, şiirin tamamı hakkında bir fikir verecek güçtedir: Eserin klasik epiklerde,

Edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkisi konusundan ayrılmadan önce belirtmek zorunda olduğum bir nokta da, bu konunun işin ehli olmayan amatörler ve geçici heveslerle birşeyler yapmaya çalışan kişilere oldukça cazip gelebileceğidir; ama aynı durum tıp bilimleri için de geçerli değil mi?

Homer'de, Vergil'de rastlanılan bir yapısı var; fakat hikaye edilen konu Eski Ahit'ten alınarak Yeni Ahit aracılığıyla yorumlanmıştır. Demekki bu şiirin ortaya çıkışındaki iki büyük unsur, *klasik edebiyat geleneği* ve *Semitik edebiyat*'tır. Öteki iki unsur, kimi zaman "karşıt" olarak nitelendirilen, yakın zamanlara ait iki akımdır. Birbirinin karşıtı gibi görünen bu unsurlar, Milton tarafından ustalıkla bir arada kullanılmıştır. Temelde *Renaissance* bir İtalyan, *Reformation* ise bir Alman akımıydı; fakat her ikisi de İngiltere'ye gidişleri sırasında yeni biçimlerini alıp benimsendiler. Milton'daki durum apaçık ortada. *Paradise Lost*'a değinen bütün araştırmacılar -kendilerini kar-

şılaştırmacı olarak görseler de, görmeseler de- doğal olarak bu noktalara değinmek zorunda kalacaklardır. Böyle bir durumda karşılaştırmacı, zaten yapılacak olan bir işle karşı karşıyadır. Başka bir deyişle, edebiyat karşılaştırmacısı zaten apaçık olan bu unsurları belirgin bir hale getirmek için büyük bir çaba harcamaz; ancak bu tur unsurların daha az açık seçik olduğu durumlarda, planlanmış bir karşılaştırma yöntemi, beklenmeyen değerli sonuçlar verebilir.

Gerçekte, edebiyat sınıflandırması konusunda dilbilimsel ve ulusal sınıflar göz önüne alınarak verilecek yargılar - eğer çoğrafya ya da bağlı olunan vatandaşlık durumu bu yargılardaki en önemli kıstas olma özelliğini taşıyacaksa- bizleri çok büyük yanılgılara sürükleyebilir. Thomas Mann'ın *Zauberberg* ve *Felix Krul* 'u sırasıyla Alman ve İsviçre edebiyatına aittir; fakat Zauberberg'den sonra yazdığı Doktor Faustus'u Amerikan edebiyatının bir parçasıdır. Karar verme sürecindeki tek etken dil ise, o zaman bu üç eser, Alman edebiyatına aittir. Dil kıstasına başvurulduğunda -Joel Chandler Harris ve Damon Runyon'u Amerikan edebiyatına yerleştirmenin bir yolunu bulmamız mümkün olsa da- Poe ve Hawthorne İngiliz edebiyatına dahil edilecektir. Oscar Wilde'ın Fransızca olarak kaleme aldığı Salome'si ve İtalyan d' Annunzio'nun oyunları, Fransız edebiyatı sınırları içinde ele alınacaktır. Gerçekte Swinburne'un *Atalanta in Clydon* (1865'te yazılan elli satırlık bir şiir)'daki *dedication* (=adama)'ı, dilbilimsel kıstaslar göz önüne alındığında, klasik Yunan edebiyatının bir parçası olarak değerlendirilir. Ulusal ve dilbilimsel kıstaslar kullanılarak edebiyat sınıflandırmaları yapmak, alışılagelmiş ve kolay bir yoldur. Öteki sınıflandırma yöntemlerinin de zaman zaman mantıklı ve daha yararlı sonuçlar verebileceğini kabul etmek gerekir. Başka edebiyat sınıflandırmaları yapmak ve onları incelemek, edebiyat karşılaştırmacısının en önemli görevlerinden biridir.

Buna karşın, edebiyatı uluslararası bir bakış açısıyla ele almak ve incelemekle bitmez karşılaştırmacının görevi. Görsel sanatlar, daima "güzel sanatlar" terimini kendi tekellerine almak isteseler de, edebiyat güzel sanatların bir parçasıdır; ama o, üniversitedeki mekanik gruplandırma mantığının bir sonucu olarak, diğer güzel sanatlardan koparılmıştır. Karşılaştırmalı edebiyat, -değişik araç ve teknikler kullanmalarına ve birbirleri arasında paralellikler, hatta doğrudan etkilemeler olmasına karşın- bütün güzel sanatların benzer faaliyetler olduğuna inanır. Bu ilişkilerin hepsi karşılaştırmacının çalışma alanına girmez elbette. Söz gelimi, *baroque* mimari ve *baroque* müzik arasındaki paralellikler, karşılaştırmacının ilgi alanı dışındadır. Buna karşın, edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkilerini incelemek, edebiyat karşılaştırmacısının amaçlarından biridir ve bu karşılaştırma sürecinde sadece bir tek ülke söz konusu olsa bile yapılan iş *karşılaştırmalı edebiyat* olarak değerlendirilir (Amerikan kurgusal edebiyatında ve *ash-can* ekolü olarak bilinen Amerikan ressamlarında realizmin doğuşu arasındaki bağlantılar üzerine son zamanlarda yazılan eserde görüleceği gibi) Hakkâk Blake ile şair Blake birbirini tamamlar. Benzer durum, ressam-şairler Rossetti ve Salvatore Rossa'da, besteci-şairler Thomas Campion ve Richard Wagner'de ve, oldukça uç bir örnek verecek olursak, mimar-ressam-heykeltıraş-şair Michelangelo da görülebilir.

Çok yönlü yeteneklerin ortaya koyduğu bu ilişkiler dışında, edebiyat ve diğer sanatlar arasında daha pek çok etkileşim var. Yakın bir geçmişte ortaya konulduğu üzere, eskiden "zoraki" ve "tuhaf" olarak değerlendiren İngiliz *metaphysical* şairlerinin, bugün bütünüyle unutulmuş olan özdeyişlerle bezenmiş resimli dinsel kitaplardan (=*emblem books*) esenlenerek yaratılmış imgeleri, aslında o dönemde oldukça olağan ve normal kabul edilen olgulardı. Rönesans ressamlığının muh-

teşemliği ile Ariosto ve Spenser'in olağanüstü renkli betimlemeleri arasındaki ilişki nedir? Bildiğim kadanyla bu soru şimdiye kadar doğru dürüst yanıtlanabilmiş değil. Thomas Mann -ister Alman, İster Amerikalı, isterse İsviçreli olsun- edebiyat yaşamının başından sonuna kadar müziği kullanmıştır. Müzik onun eserlerinde sadece bir konu olarak değil (*Tristan ve Doctor Faustus'ta görüleceği üzere*), aynı zamanda edebiyata uyarlanabilecek yapı ve tekniklerin bir kaynağı olarak kullanılmıştır. Mann'in müzikle olan ilgisine değinilmeden yapılacak her Thomas Mann incelemesi, eksik olacaktır. Edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkisi konusundan ayrılmadan önce belirtmek zorunda olduğum bir nokta da, bu konunun işin ehli olmayan amatörler ve geçici heveslerle birşeyler yapmaya çalışan kişilere oldukça cazip gelebileceğidir; ama aynı durum tıp bilimleri için de geçerli değil mi? Elbette Hollywood diyetlerinin ve çeşitli hastalıkları tedavi etme iddiasıyla ortaya çıkan yılan yağı satıcılarının varlığı, tıp bilimlerinin değerini düşürmez!

Karşılaştırmacı için bir edebiyat geleneğini diğer edebiyatlarla olan ilişkileri açısından incelemeye çalışmak, yeterli değildir. O, edebiyatı ortaya çıktığı fikirler iklimi bağlamında ele almak peşindedir. O, tek bir edebiyatın uzmanı olan araştırmacıdan da kesin çizgilerle ayrılmaz aslında; fakat tek bir edebiyatı incelemek üzere yapılan bu çalışmaların zaman zaman -Rönesans estetik teorisi incelemesinde ya da Orta Çağ'a olan Romantik düşkünlük'te görüleceği gibi- ulusal sınırlar dışına çıktığı da görülebilir. Bunun da ötesinde, karşılaştırmacı -çalışma alanının gerektirdikleri doğrultusunda- kendini farkettirmeden, yavaş yavaş bir sosyal tarihçi, bir düşünce tarihçisi olma yolunda ilerlemesini sürdürür. Bununla birlikte, *edebiyat* onun çalışmalarının merkezi olduğu sürece, temelde o, bir karşılaştırmacıdır. Edebiyat, tarih ve düşünceler dünyasının karmaşık ilişkisi, Eugene O'Neill'in *Mourning Becomes Electra*'sıyla güzel bir biçimde

örneklendirilmiştir. Bu, Aeschylus'un yirmi dört yüzyıl önce üçlemesi *Oresteia*'da incelediği Atreus hükümranlığının hikayesini yeniden anlatan bir oyundur; fakat O'Neill hikayeyi klasik ortamında ele almamış; özgün *plot*'taki "Truva Savaşı'ndan dönüş"ü "Amerikan İç Savaşı'ndan dönüş"le değiştirmiş; dolayısıyla söz konusu klasik eseri modernize etmekle kalmayıp, Amerikalılaştırmıştır da. Dolayısıyla, O'Neill'in oyununu, Aeschylus'un eserinde kullanılan kaynakla ilişkileri açısından ele alan bir inceleme sadece bu iki dramanın ilişkileri ile karakterler ve olaylar arasındaki paralellikleri göz önüne almakla kalmayacak, aynı zamanda yer ve zaman unsurlarını ve MÖ beşinci

En iyi çeviriler bile, özgün eserin yerini tutamaz; mutlaka özgün esere birşeyler ekler ya da çıkarırlar ve bu çevirilere başvuran okuyucuların, özgün eserde ne söylendiği konusunda hiç bir fikri yoktur.

yüzyılda yaşamış bir Atinalı'nın gözüyle efsanevi Yunanistan'ı -bir yirminci yüzyıl adamı olarak Amerikan İç Savaşı ile karşılaştırarak- incelemek zorunda kalacaktır. Ve bütünüyle edebiyat-dışı olan yeni bir görüş de, değerlendirmeye alınmak zorundadır. Aeschylus'un karakterlerinin psikolojisi güçlü ve güvenilir olma yanında, Freudsal (Freudian) terimlerle pek çok noktayı aydınlatabilme yeteneğine sahiptir. Aeschylu'un böyle bir açıklama yeteneğine sahip olmadığı gerçeği ise gayet açıktır. O'Neill'in karakterlerinin psikolojik incelemesi bilinçli bir şekilde ve apaçık Freudsaldır. Bundan dolayı, bu modern oyunun klasik oyunla olan ilişkilerinin saptanması, söz ko-

nusu yeni bilimsel ekol ve düşünce ile iki ayrı tarihsel, dramatik ve *theatrical* geleneğin kavranmasıyla mümkündür.

Öyleyse, karşılaştırmalı edebiyatın en büyük amacı, edebiyatı uluslararası bağlamında, diğer sanatlarla olan ilişkileri açısından -edebiyat eseriyle düşünceler, arzular, hatta edebiyatın ortaya çıktığı toplumdaki günlük yaşama da değinerek-anlamamıza yardımcı olmaktır. Böyle bir görevi yerine getirmek için yapılması gerekenler konusunda neler önerir karşılaştırmalı edebiyat? Yöntemleri nelerdir? Her şeyden önce, karşılaştırmacıya özgü yöntemlerin nisbeten daha az olduğunu kabul etmemiz gerekir. Genelde iyi bir karşılaştırmalı edebiyat araştırması,aşağı yukarı öteki bilimsel çalışma alanlarındaki yöntemleri kullanır. Buna karşın -özellikle pek çok kişinin edebiyat araştırmalarında nelere değinildiği konusunda pek az aydınlatılmış olduğu göz önüne alınırsakarşılaştırmacının çözmek zorunda kalacağı temel noktalara öncelik tanıyarak, bu alanda başvurulan yöntemler üzerine bir iki söz etmek yararlı olacaktır.

Karşılaştırmacının önüne çıkacak ilk sorulardan biri, çeviri kullanımının ne derece doğru olduğu, başka bir deyişle, yabancı diller konusunda ne yapılması gerektiğidir. Genel olarak bu soruya verilecek yanıt şu: Bu dilleri öğren! Gerekçe çok açık: En iyi çeviriler bile, özgün eserin yerini tutamaz; mutlaka özgün esere birşeyler ekler ya da çıkarırlar ve bu çevirilere başvuran okuyucuların, özgün eserde ne söylendiği konusunda hiç bir fikri yoktur. En iyi çevirilerin bile yetersiz olması yanında, "çeviri" adı verilen pek çok şey aslında çeviri değil, okuyucunun onlardan kuşkulanmak için bile hiçbir yolu olmadığı eklemeler, değişiklikler ve atlamalarla dolu uyarlamalardır. Genel kural şu: *Zorunlu olmadıkça çeviriye başvurulmamalı.* Çeviri okumanın zorunlu olduğu iki durum biliyorum. Bunlardan ilki -Dr. Johnson'un Sözlük'ünde yaptığı çok büyük hataya verilen yanıttan da anlaşılacağı üzere- "düpedüz cehalet"tir. En iyi dilbilimci bile -sadece zengin ve önemli edebi geleneği olan dilleri seçme şansı olsa da- 2700 küsur dünya dilinin ancak çok küçük bir bölümünü öğrenebilir. söz gelimi, bir hikaye ya da efsanenin çeşitli dillerde yapılmış edebi incelemesi üzerinde çalışan bir araştırmacının kendi kendine okuyamadığı ve başkalarının yardımına muhtaç olduğu eserlerle karşılaşması, kaçınılmazdır. En sağlıklı yol, zorunlu olan araştırma dillerini bilmedikçe hiçbir bilimsel çalışmaya yeltenmemektir. Eğer bir kişi, araştırması için çeviri kullanmaya zorlanıyorsa, o zaman en doğru yol çalışmanın boyutlarını küçültmek ve bilinen dillerle hazmedilebilecek bir düzeye indirgemektir.

Çeviri kullanımının söz konusu olabileceği öteki durumsa, bir yazarın tanınmışlığı ve etkileri üzerine kendi dili dışındaki dillerle yazılmış incelemelerin çevirilerini okumak zorunluluğudur. De Quincey, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Fransız yazarları için büyük önem taşıyordu. Bir gün ilginç bir çalışma ("ilginç", eğer çalışma ustalıkla hazırlanmışsa), onun ne derecede önemli olduğunu kesinlikle ortaya koyacaktır. Böyle bir incelemeyi hazırlamak üzere yola çıkan kişi, De Quincey'nin *Confessions of an English Opium-Eater*'ının Musset ve Baudelaire tarafından yapılan çevirilerini defalarca okumak zorunda kalacaktır; çünkü pek çok Fransız, De Quincey'deki en etkili epizotlardan biri, yazarın -o zamanlar, evden kaçmış serseri bir genç- *Ann of Oxford Street* (=Oxford Caddesi'nin Ann'i) adındaki bir fahişeyle nasıl dost olduğunu ve toplum dışına itilmiş bu iki kişinin birbirlerine nasıl sevgi ve cesaret verdiklerini anlatır. De Quency, işini gücünü yoluna koymak için Londra'yı terk ettiğinde dönüşünde tekrar Ann'i bulabilmek için planlar yapmıştır. De Quincey bu kadını bir daha hiç göremedi; ama Londra caddelerindeki insan seli arasında Ann'i bulmak umuduyla giriştiği olağanüstü çabalar,

bütün ömrü boyunca rüyalarının sürekli misafiri oldu. De Musset, De Quincey'nin eserini acımasızca kısaltır; fakat Ann'in sahneden çekilmesinden sonraki platonik dostluğu korur ve epizotu bütünüyle yok eder: De Quincey bir kontun gönülsüz metresi olan Ann ile bir baloda tanışır; bağnşmalar, çağrışmalar, bir düello ve kaçış... Bir sürü romantik saçmalık... Bu, De Musset'nin ilk yayınıydı; "çevirmen" adı verilen birinin uydurmasından başka bir şey değildi aslında! Sözün kısası, pek çok Fransızın tanıdığını sandığı bu De Quincey, hiçbir şekilde o İngiliz yazar değil, bambaşka bir kişiydi. Baudelaire'in çevirisi ise, seçme pasajların çevirisiyle (De Quincey'nin öteki eserlerinden aktarılmış pasajları da içererek) hazırlanmış bir özet'ti. Bütün bunlar, böyle bir çalışmayı ele almak için yola çıkmış karşılaştırmacının, eserin İngilizce yazılmış özgün biçiminden vazgeçmesi anlamına gelmez; çünkü pek çok Fransız edebiyat adamı (tıpkı İngilizce öğretmeni Mallarmé gibi), bu eseri İngilizcesinden okuyabilir. İşin aslı, bir yazarın yabancı ülkelerdeki algılanış biçimini inceleyen bir araştırmacının hem eser(ler)in özgün biçimini, hem çeviri(ler)ini, hem de uyarlama(lar)ını okuyabilmesi gerekir. Karşılaştırmacı pek çok yabancı dili bilmek zorundadır; tıpkı çekiç ve testereye gereksinim duyan bir marangoz gibi, vizon kürk peşinde koşan bir kadın gibi değil!

Tartışmalı bir yöntem sorusu, genellikle bilimsel (=scientific) olarak adlandırılan pozitivist ve factual yaklaşımın savunusu ile eleştirel ve estetik yaklaşımın savunusu konusunda ortaya çıkar. Fransızlar - özellikle Sorbonne'daki grup- pozitivist yaklaşımın öncüleri arasında yer almaktadırlar ve genelde karşılaştırmalı edebiyatın da önde gelenlerinden oldukları için, bugüne kadar bu alanda çok büyük etkileri olmuştur. Biraz önce De Quincey için önerdiğimiz türden çalışmalarda uzmanlaşmak eğilimindedirler. Kimi eserleri (Baldenspergerin *Goethe en France'si* gibi) bu tip çalışmalara model olmuş ve bizleri uluslararası edebiyat akımları konusunda büyük ölçüde aydınlatmıştır. Bir yazarın yabancı bir ülkede benimsenmesi olgusunu adım adım izleyebilmek için çok ayrıntılı, sağlam kaynaklara dayanan ve yorucu bir çalışmaya gereksinim vardı: Sadece makaleler için değil, aynı zamanda sıradan referans ve göndermeler için bile, gazete ve dergi koleksiyonlarının inceden inceye taranması, ele alınan konunun tarihine bir göz atılması, sadece belli başlı çevirmenlerin değil, daha az önemli çevirmenlerin faaliyetlerinin de incelenmesi, ele alınan kitaplar ile gazete ve dergilerin en azından yaklaşık satış miktarlarının saptanması, eserlerin özgün biçimleriyle çevirileri arasında ayrıntılı bir karşılaştırma yapılması, vb. Bütün bu faaliyetler zorunludur ve bizleri,nesnel bir biçimde kanıtlanıp ortaya çıkarılabilecek gerçeklere doğru yönlendirir. İşte burası, birbirinden farklı çeşitli görüşlerin ortaya çıktığı bir nokta... Bu alandaki aşırı derecede titiz araştırmacı, kendi gerçeklerine öyle bağlanır ki sonunda düşüncelerini açıkça ifade etmekten korkar bir duruma düşer. Size bir çırpıda **Y**'nin romanının **X** tarafından yapılan çevirisinin, **Z** bölümündeki bir epizot dışında, özgün eseri cümle cümle izlediğini, eserin belli bir tarihte basıldığını, **q** kopyelerinin ilk basımın **n** günlerinde sa-

Edebiyat bilgininden beklediklerimiz,aydınca bir mantıkla hareket etmesi, alanında geniş bir bilgiye sahip olması ve "mutlak gerçekçi" bir tavırdan uzak durmasıdır.

tıldığını sayıp dökecek; fakat size çevirinin iyi olup olmadığından söz etmeyecektir; çünkü iyi çeviri kavramı, kesin bir bilimsel tanımlamaya ve kanıta yatkın değildir. Bu örnek, aslında resmi Sorbonne tavrının tipik bir karikatürü gibidir. Karikatürlerin sadece göze batan özellikleri vurguladığını unutmayın!

Son yıllarda bu pozisyonun teorisine karşı sert bir tavır alınmaktadır (iyi karşılaştırmacılar uygulamada buna hiçbir zaman sadık kalmamışlardır) ve bu tavır büyük ölçüde Amerika Birleşik Devletlerinde temellenmiştir. Bütün kalbimle Amerikan tarafında yer aldığımı ve tarafsız görünmeye çalışmak niyetinde olmadığımı belirtmek isterim. *Factual* pozisyona verilecek yanıtlar açık. Öncelikle 'bilimsel değil' (=*unscientific*), sadece bir "füze-deyim"; düşmanı ürkütmek için fırlatılan iki kısa kelime... Edebiyat çalışmaları - tabii bilimlerin yöntemlerini izleme konusunda- niçin bilimsel (=*scientific*) (İngilizcede *scientific* ve *scholarly* kelimeleriyle ifade edilen iki ayrı kavramın Türkçede sadece bir kelimeyle (bilimsel yada Osmanlıcası ilmi) karşılandığını anımsayalım!K.S) olmalı? Bu, tarihsel bir araştırmayı matematiksel olmama ile suçlamak ya da bir tıp doktoruna teolojik davranmadığı için lanet etmek ile aynı değerdedir. Bir disiplinin yöntemlerinin diğer disiplinlerle tıpatıp aynı olması diye bir şey söz konusu olamaz. Akıl ve mantığın bize söylediği ele alınan konuya en uygun yöntemin uygulanmasıdır. Pek çok kişi tarafından benimsenen, popüler bir niteliğe bürünmüş başka yöntemler, bizim üzerinde çalıştığımız konuya hiçbir şekilde uygun düşmeyebilir. Elbette edebiyat tarihinin pek çok gerçekleri bilimsel bir biçimde saptanabilir; fakat edebiyatın kendisi kişisel olmak zorundadır; kişisel yargılamalar ve tepkilere açıktır. Hümaniter bilimlerden biri olarak insanoğluna seslenir edebiyat. Edebiyat bilgininden beklediklerimiz,aydınca bir mantıkla hareket etmesi, alanında geniş bir bilgiye sahip olması ve "mutlak gerçekçi" bir tavırdan uzak durmasıdır. Bir anlamda, edebiyat bilgini profesyonel bir okuyucudur. Bu okuyucunun yetenek, deneyim ve diğer bütün profesyonellerden beklenildiği gibi, yargı sahibi olması gerekir. Eğer bir bilim adamı, artistik yargı yeteneğinden yoksun olarak -sık sık görüldüğü gibi- bir grup "gerçekler" üzerinde uzmanlaşırsa, öyle bir an gelir ki ya bu bilim adamının çalışmasını bir kenara iteriz ya da bu çalışmayla ortaya koyduğu titiz gayretten ötürü teşekkürlerimizi sunup geçeriz ona. Eğer bir bilim adamı, edebiyat üzerine ortaya koyduğu yargılarının değersizliğine inanıyorsa, *factual* çalışmalarıyla başbaşa bırakın onu ya da daha iyisi, bırakın edebiyat biliminden vazgeçip kendisine daha uygun başka işlerle uğraşsın: Nüfus sayımı ya da anket soruları düzenlemek gibi şeyler...

Her şeyden önce bir bilim adamı, kendi yargılarına güvenmeli ve onları açığa vurmaktan çekinmemeli, olaylara aydınca bir tavırla yaklaşmalıdır. İşte estetik yaklaşımın tehlikesi Bilim adamı *Philistinism'in Scylla*'sı ve *artiseness'in Charybdis*'inden kaçınmak zorundadır. *Philistine* tipi bir kişi şöyle diyor: "Sanat hakkında hiç bir şey bilmiyorum; ama neden hoşlandığımı biliyorum." Böyle bir kişiye verilecek yanıt "Kesinlikle neden söz ettiğini bilmiyorsun. Kimse senin neden hoşlandığını dinlemek zorunda değil. Konuyu değiştirelim."den başka bir şey değildir. Ve *arty critic* (sanat ve edebiyat konusunda hiç bir şey bilmediği halde bir uzmanmış gibi görünmeye, kendisini dinleyenleri "büyük" sözlerle etkilemeye çalışan "eleştirmen" K.S.) şunları söylüyor: "Sanatsal bir sezgim var; sanatı da bu yolla hissediyorum." İşte ona verilecek karşılık: "Eğer gerçekten iyi bir sanatçıysan, senin düşüncelerin üzerinde durabiliriz; fakat sanatsal konumunu ve yargılarını sadece kendine özgü bu sözlerle kabul edemeyiz. Görüşlerini bizlere kabul ettirmenin tek yolu *hislerin*in akılcı, geçerli ve ele alınan konuyla ilgili ol-

duğunu kanıtlamandır. (Burada kısaca belirtmek istediğim şey, bütün bu "değerli sanat ve edebiyat eleştirmenleri"nin hep aynı yola başvurduklarıdır: Sanat eserini bahane ederek kendi egosunu tatmin etmek!) Sanat konusunda birbirinden değişik görüşlerin olması, elbette çok doğal bir olgu; tıpkı takıma yeni alınan bir futbol oyuncusunun nasıl oynadığı konusunda gösterilen değişik tepkiler gibi...

Üçüncü sorun, birbirleriyle **neden-sonuç ilişkisi** içinde olmaksızın paralellik gösteren edebiyat geleneklerinin incelenmesiyle ilgilidir. Dramanın dinsel ritüelden kan alarak, bağımsız bir biçimde, eski Yunanistan'da, Hindistan'da, Ortaçağ Japonya'sında ve Avrupa'da gösterdiği evrimi karşılaştırmaya değer mi? Pozitivist hiç kuşku içermeyen bir hayır ile yanıt verir bu soruya: Bu olaylar arasında hiçbir ilişki yoktur ve birbirlerini aydınlatma konusunda kullanılamazlar; ancak aynı olayın bağımsız bir biçimde, dört kez, değişik çağlar ve kültürlerde yaşanmış olması, insanoğlunun değişik ortamlarda, benzer kültürel ürünlerle ortaya çıkabilmesini göstermesi açısından oldukça önemlidir.'

Bu tür benzerlikler kimi zaman olağanüstü derecede şaşırtıyor bizleri. Vikinglerin sekiz ve onüçüncü yüzyıllar arasında -özellikle İzlanda, Grönland Adası ve Amerika'da çeşitli yerleşim merkezleri kurarak- uzun yolculuklar sonrası Kuzey Atlantik'e yayıldıklarını ve o kahramanlık günlerini sagaları aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktardıklarını herkes biliyor. Bu sagalar kısa fakat etkili, metaforik fakat sade bir üslupla ve konuşma diliyle söylenmiş sanat eserleridir. Polinezyalıların, aynı yüzyıllarda, dünyanın bambaşka bir köşesinde, Hawaii'den Yeni Zelanda Solomon'dan Easter Adası'na kadar daha uzun yolculuklar sonucunda yayıldıkları; bu maceralarını sagalarında sözlü gelenek aracılığıyla sonrakilere ulaştırdıkları ve bu sagaların İzlanda sagalarını andırır bir etki ve üslupla nesir halinde söylenmiş olduğu ise pek iyi bilinen bir gerçek değil. Vikingler ile Güney Denizi İzlandalıları arasında bir kültürel ilişki ve etkileşimin olması ise kesinlikle olanak dışı. Acaba, sözü edilen kültürlerin saga edebiyatları arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapmak saçma mı olur?

Elbette hayır! Bu sorunun yanıtı biçimsel metodolojiden değil, sağduyudan gelir. Bilgimize ve kavrayışımıza yeni bir şeyler ekleyen herhangi bir çalışma mantıklı ve yararlıdır. Bilgimize bir şey eklemeyen herhangi bir çalışma -istediği kadar standart bir akademik faaliyet biçiminde köklenmiş olarak karşımıza çıksın- yararsız ve değersizdir. Geç-

Burada kısaca belirtmek istediğim şey, bütün bu "değerli sanat ve edebiyat eleştirmenleri"nin hep aynı yola başvurduklarıdır: Sanat eserini bahane ederek kendi egosunu tatmin etmek!

tiğimiz günlerde bir *reductio ad absurdum* ["sonuçlar"a bakarak bir tezin yanlışlığını ve acayipliğini ortaya koyma anlamına gelen Latince bir deyim K.S.] örneği Almanya'da, bir dilbilim profesörü tarafından ortaya konmuştur. Bu profesör, keşfettiğini sandığı yeni bir edebi üslubun statistik analizini yaptığını sanarak, koca koca sözlerle karşımıza çıkıyor. Kitabını okuduğunuzda kelimelerdeki ses ve heceleri tek tek saydığını, toplayıp çıkarıp bir yığın hesaplamalar yaptığını göreceksiniz. Alman profesör, bütün bunların söz konusu edebi üslupla ne ilgisi olduğunu bir türlü açıklamak zahmetine katlanmıyor; fakat işin sonunda

çok etkileyici, büyük keşfini beyan etmekten de geri kalmıyor: "**Genellikle Latince kelimeler İngilizce kelimelerden daha uzundur!**" Çekimli dillerle analitik diller arasındaki farkı bilen herhangi bir kişi, bu gerçeği daha işin başında profesöre söyleyebilirdi! Bu örnekte görüldüğü gibi, kaldıramayacağı yükün altına girenler, işi başka ve daha kolay bir yöne çeker ve adını koymaksızın söylenenden çok farklı bir şeyle ortaya çıkarlar.

Sözün kısası, her çalışma alanı için bir metodolojiye gereksinim vardır; ancak bu metodoloji, esnek ve ele alınan konuya uygun olmak zorundadır. Bugüne kadar ki izlenimlerimin bir sonucu olarak, -çalışma alanları ne olursa olsun- bilim dünyasına katkıda bulunanların, ne tür "sonuçlar" çıkaracaklarını önceden adım adım planlayanlar ve işlerini buna göre yürütenler değil, araştırmaları boyunca karşılaştıkları problemleri aydınca bir tavırla ele alıp, incelenen konunun doğal gelişimi boyunca birtakım önemli saptamalarda bulunanlar olduğunu söyleyebilirim. Herkes tarafından çok basit bir şekilde çözülebilecek problemlerle uğraşmak niye! Bundan dolayı, sizlere -M. Guyard'ın küçük elkitabı *La Littérature comparée*'sinde bir bir sıraladığı- 1,2,3 teknikleri aşılamaya çalışmayacağım.

Yöntem konusunu kapatmadan önce, kimi karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarından söz etmek istiyorum; ancak her çalışmanın başlıbaşına bir problem olduğunu ve başarılı bir şekilde yürütülebilmesi için belli bir doğaçlamaya gereksinim duyduğunu da not etmek gerekir. Bir yazarın yabancı bir ülkede benimsenmesi ve algılanması konusuna daha önce değinmiştim. Bu konuda yapılan çalışmalara oldukça yakın bir olgu da, çoğu zaman değersiz gibi görünen, ama kimileyin hiç de öyle olmayan, çevirmenlerin ve yeni bir edebiyat geleneğinin sunulmasında aracılık eden kişilerin ortaya koydukları eserdi. Carlyle -bir *aracı* olarak- Alman edebiyatıyla ondokuzuncu yüzyıl İngiltere'si arasında önemli bir rol oynamıştır. Aynı şekilde, Fransa'da, Baudelaire'in Poe ve Wagner'in bir sözcüsü olarak üstlendiği rol çok önemlidir ve Fransız edebiyatını -belki de kendi şiiri kadar- etkilemiştir. Daha önceki satırlarda değindiğimiz tema ve efsane çalışmaları (Faust teması, Tristan efsanesi)nın yanında tarihsel incelemelere, geçiş olgusuna ve edebiyat türlerinin gelişimine de yer verilmelidir: Söz gelimi Theocritus, Bion; Vergil, Sannazaro, Tasso; Spenser ve Milto zinciriyle pastoral'dan rokokoya ve günümüze ulaşan gelişim. Uzun bir zaman sürecinde gelişimini sürdüren bir temayı ele [illegible] yerine -söz gelimi Rönesans'ı Roman ülkelerinde inceleyerek- gerçekle aynı tutulmuş gelişimleri inceleyebilir, karanlık noktaları aydınlatabiliriz. Bunun da ötesinde, tür ve dönem çalışmalarını birleştirmek de mümkündür; bir Alman eleştirmenin, İngiltere, Fransa, İspanya, Almanya ve İtalya'da modern lirikin yapısı ve gelişimi üzerine kaleme aldığı ve yakınlarda yayınlanan ayrıntılı incelemesinde görüleceği üzere... Düşünce tarihi -eğer sorgulanan düşünceler edebiyat açısından bir değer taşıyorsa- yararlı bir çalışma alanıdır. Söz gelimi, çok geniş bir bakış açısıyla verilmiş bir temel karşılaştırmalı edebiyat dersi, edebiyat eleştirisinin edebiyat teorisi, kitap tanıtım değil, evrimini Ariston'nun *Poetics*'inden günümüze kadar ele alır. Edebiyat ile öteki sanat dalları arasındaki karşılaştırma olasılıkları üzerinde daha önce durmuştuk. Böyle bir inceleme genellikle başka türden incelemelerle birlikte yürütülür. Önceki satırlarda önerdiğimiz pastoral üzerine yapılabilecek çalışmalar, kökenden başlayarak geleneğe ve aşağı yukarı edebiyat eserlerine paralellikler gösteren pastoral ressamlık ekollerine değinilmediği sürece aşırı derecede eksik kalacaktır. Öte yandan, bir yazarın yabancı bir ülkede benimsenmesi ve algılanması konusu (çeşitli sanat dallarına değinilerek), Leo Schrade'nin Beethoven'ın Fransız edebiyatı üzerindeki etkisini ele alan *Beethoven in*

France hakkında yazdığı kitapta en güzel biçimiyle örneklendirilmiştir. Halkbilim ve halkbilimsel geçiş, uluslararası bir bilimsel çalışma alanıdır. Bu alanda bugüne kadar pek çok çalışma yapılmış olmasına karşın, daha nice konular araştırmacıları beklemektedir. Listemizi uzatmaya gerek yok. Amacımız, bu alanda pek çok ilginç çalışma ve inceleme konusu bulunduğunu ve ileride yapılacak çalışmaların, amaçlanan sonuçlara ulaşabilmek için önceden planlanmış yöntemlerle yola çıkarak başarılı olamayacağını bir kez daha vurgulamaktır.

Buraya kadar daha çok Batı edebiyatında söz ettim; çünkü bu hem benim, hem de okuyucumun aşina olduğu bir alan; ayrıca bugüne kadar en çok araştırılıp incelenmiş bir edebiyat geleneği. Buna karşın, Doğu edebiyatına dillerarası ve uluslararası bağlamda (Hindistan ve Çin arasındaki Kültürel alışverişler, Japonların Çin kültürüne karşı duydukları ağır bağımlılık, Doğu Batı ilişkileri, vb.) duyulan ilginin günden güne arttığını da belirtmeliyim. Doğu-Batı ilişkileri, iki yıl önce Indiana Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyatçılar tarafından düzenlenen bir konferansta da ele alınmıştı. Bu alanda karşılaşılan en önemli engel, dilsel güçlüklerdir; çünkü karşılaştırmalı edebiyat alanında güçlü ve etkili olmak isteyen bir araştırmacı, pek çok Avrupa ve Asya dilini bilmek zorundadır. Ayrıca karşılaştırmacı -eserinin gerçek anlamda değerli olmasını istiyorsa- birbirinden çok farklı kültürlerle aşina olmalıdır.

Sonunda gelişmemiş edebiyatların araştırılması konusunda buluruz kendimizi. Bu, yazılı kültüre henüz sahip olmayan toplumların -genellikle, ilk olarak dışarıdan gelen bilim adamları tarafından kaydedilmiş- sözlü edebiyatlarını da içerir. Burada karşılaştırmalı edebiyatçının kültür antropoloğuyla birlikte çalışması olgusu söz konusudur. Bunların birlikte çalışmaları sonucunda, sadece ilkel toplumların edebiyatları üzerine bilgi edinmekle kalmayıp, dünyanın çok gelişmiş edebiyatlarının başlangıcı ve en eski aşamaları konusunda da aydınlatılırız.

Günümüzdeki ilkel kültürlerin kendi öz ilkel geçmişimizi aydınlatma açısından kullanımı, karşılaştırmalı edebiyatın elde ettiği en önemli başarılarından biridir. Yazılı kültürü olmayan toplumların karşılaştırmalı edebiyatının öteki pek çok alanda karşılaşılan kimi problemleri aydınlattığının da burada belirtilmesi gerekir. Bu, ayrıntılara ve tek tek örneklendirmelere girişmeden, kısaca not edilecek bir başarıdır.

Buna karşın, karşılaştırmalı edebiyatın ulaştığı diğer başarılardan genel olarak söz etmek, birtakım güçlükler doğuracaktır. Söz gelimi, -kişiler ve kültürler arasındaki inanılmaz farklılıklara karşın- karşılaştırmalı edebiyatın insanlığın temel kültürel bütünlüğü olgusunu gözler önüne serdiğini söylemek, kelimenin tam anlamıyla doğru bir ifadedir; fakat bu sözlerin, edebiyat alanında geniş bilgisi olmayan ve onu kendi öz deneyiminin bir parçası olarak hissetmeyen bir kişi için pek anlamlı olamayacağını da belirtmek gerekir. Edebiyatı bu şekilde hisseden kişi ise, karşılaştırmalı edebiyatın yukarıda dile getirdiğimiz öneminden belki de söz etmeyecektir; çünkü bu tip bir ifade, hiç kuşkusuz, basit bir slogan ya da basmakalıp dindar bir

Bu alanda karşılaşılan en önemli engel, dilsel güçlüklerdir; çünkü karşılaştırmalı edebiyat alanında güçlü ve etkili olmak isteyen bir araştırmacı, pek çok Avrupa ve Asya dilini bilmek zorundadır. Ayrıca karşılaştırmacı -eserinin gerçek anlamda değerli olmasını istiyorsa- birbirinden çok farklı kültürlerle aşina olmalıdır.

öğüt gibi algılanacaktır! Bu konuya, karşılaştırmalı edebiyatın ne gibi bağımsız konularda aydınlatıcı olabileceğine kısaca bir göz atarak, dolaylı bir biçimde, yaklaşmanın yararlı olacağı kanısındayım. Bu amaçla, aşağıdaki satırlarda, bir edebiyat eserinden alınmış bir pasaja, bir hikayeye ve bir edebi akıma değineceğim.

Bu pasaj, bütünüyle *Odysseynin* çevresinde döndüğü bölümle ilgilidir: Odysseus'un sonunda Ithaca'ya dönüşünden sonraki arayışlarının ve karşılaştığı güçlüklerin kaynağı olan Cyplops Polyphemus'un laneti. Her şeyden önce gerçek lanetin ne olduğunu anımsamak zorundayız; çünkü modern dünyamızda lanet in anlamı bir ölçüde değişmiş, dejenere olmuştur. Bir kişiye hangi kötü, aşağılayıcı biçimde seslenirsek seslenelim, bu hiçbir durumda *lanet* anlamına gelmez; hatta gerçek küfurlerimiz, beddualarımız bile samimi olmaktan uzaktır. Bizi rahatsız eden bir arkadaşımıza «Allah belanı versin!» dediğimizde bile, o kişiyi cehennemin sonsuzluk ateşlerine gönderme düşüncesinden çok uzağızdır aslında. Buna karşın, gerçek, eski, samimi beddua, bir kişinin başına belli bir takım felaketlerin gelmesini arzular ve bunların gerçekleşmesi umudunu taşır. Cyplops un mağarasında, Odysseus, şeytanca, adının Noman olduğunu söyler ve bu uydurma ad altında Polyphemus'u kör eder. Grubundan geri kalanlarla birlikte mağarayı terk eder. Odysseus' un dostları sakinleştirmeye çalışırlar onu; fakat o öğünmek zorundadır; sonunda şöyle haykırır: «Cyclops, eğer şu ölümlü insanlardan birisi, sana bu çirkin gözünün neden bu hale geldiğini sorarsa, o gözü Ithaca' da yaşayan, Laertes' in oğlu, şehirleri yerle bir eden Odysseus' un kör ettiğini söyle!» Odysseus' la başa çıkamayan Cyclops Poseidon a şöyle yakınır: «Ithaca' da yaşayan, Laertes' in oğlu, şehirleri yerle bir eden Odysseus bile sonsuza kadar evine barkına ulaşamasın. Dostlarına kavuşma talihini elde edip gösterişli evine ve kendi ülkesine varırsa, öyle perişan bir hale gelsin ki bütün dostlarını yitirip evinde dertlerden, belalardan uzak kalmasın!»

Bu pasajı daha fazla bilgiye gereksinim duymaksızın okuyup anlamak mümkün; fakat ilkel edebiyat geleneklerliyle ilgili kimi noktalara değinmek, sadece göze görünenden daha başka konularda aydınlatacaktır bizleri. Ad, taşıyıcı kişi üzerinde etkili. Bir kimsenin adını bilmek, o kişi uzerinde bir guce sahip olmak demek. İlkel toplumların pek çoğunda kişinin gerçek adı bir sır gibi saklanır. Bu kişi butun hayatı boyunca bir takma adla dolaşır. Kimliği bilinmeyen bir kişiye lanet okunamaz; tıpkı üzerinde ad ve adres bulunmayan, kim tarafından yazıldığı belirsiz bir mektuba karşılık verilemeyeceği gibi. Polyphemus, adı ve adresi ele geçtikten sonra Odysseus' a lanet okuma gücünü elde eder. Odysseus' un adını butün özellikleriyle kelimesi kelimesine tekrar etmesi (eserin özgun biçiminde ve aktarmalı yaptığım çeviride görüleceği üzere) oldukça önemli bir noktadır: «Ithaca' da yaşayan, Laertes' in oğlu, şehirleri yerle bir eden Odysseus.» Burada Odysseus' un başına gelenler, Cyclops' u -aslında kendi kendini korumadan başka bir şey olmayan nedenlerden dolayı kör etmesinden değil, düşüncesiz bir övunme uğruna gerçek adını söyleyivermesinden kaynaklanıyor. Söz konusu pasaja uygulanan bu yorumun nesnel bir kanıttan yoksun olduğu doğru; fakat ilkel inanç ve edebiyat dünyasının incelenmesi sayesinde oldukça mantıklı görünüyor. Ad'ın önemi ve taşıdığı çok özel anlam konusunda *Odyssey* de hiç bir açıklamanın yapılmamış olması, Homer dinleyicisinin bu kültürel gerçekle iç içe yaşaması olgusundan kaynaklanır. Herkesin bildiği bir olgunun tekrarlanmasına gerek yoktur. Bu durumda ilkel efsaneler ve inançlar yardımıyla aydınlatılan gerçekte ise bu kultürel unsurlarla hiç bir ilgisi olmayan bir Avrupa edebiyatı ile karşı karşıyayız.

Karşılaştırmalı çalışmaların kimi başarılarını ortaya koymak amacıyla ele

alacağım hikayelerin tarihi, herkesçe bilinen *Tar-Baby* lerden biriyle ilgili. Bu hikaye Uncle Remus aracılığıyla biliniyor. Nereden gelmiştir? Guneyli zenciler mi yarattı bu hikayeyi? Onlar değilse kim? Uncle Remus' un repertuvarına nasıl girdi? Aslında bu, dunyanın en iyi bilinen, en yaygın hikayelerinden biri. Espinosa nın eserin 265 çeşitlemesi uzerine yaptığı ayrıntılı incelemesi, bu konuyla ilgili pek çok soruya karşılık verecek güçtedir. Kaydedilmiş en eski çeşitleme, bir *Jataka*: İkibin yıl önce, Palide, Budanın *incarnation*lan uzerine yazılmış hikayelerden biri. Hikaye, Hindistandan Afrika'ya (burada esere pek çok yeni unsur eklenmiş ve hikaye buyuk bir dinleyici/okuyucu kitlesi edinmiştir), oradan da köleler aracılığıyla Amerika'ya taşınmıştır. (Hikayenin Guneye-Batı Amerikan Yerlileri arasındaki bugunku çeşitlemeleri, Hindistan'dan Avrupaya göç etmiş, Atlantik boyunca İspanyollarca taşınmıştır.) Uncle Remus başka hikayeleri de -tıpkı *Tar-Baby Tale* gibi- aynı yolla gelmiştir; ancak bu gerçek, herşeyin açıklamasına yetmeyecektir. Aşağı yukarı bin yıl kadar önce, bir başka tur bir karakterin etrafında dönüp dolaşan hayvan hikayeleri, Baltık Denizi bölgesinde ortaya çıktı. Bu hikayelerin özünden aktarılmış beş epizot ve hikayelerden dördü, Uncle Remus çeşitlemelerinde karşımıza çıkar. İşte özgun halk geleneğinden, Ortaçağ Avrupa hayvan hikayelerine (Fransız *Romanı de Renart* bunlar arasında en tanınmış olanlarındandır) uzanan kültürel yayılımın rotası... Oradan Kuzey Afrika'ya (tahminen Arap edebiyatı aracılığıyla) ve Uncle Remus un atalarının yaşadığı güneye. Bu hikayelerin tarihi üzerine edinilecek bilgi -*odyssey* örneğinde görüldüğu gibi- onları yorumlama faaliyetimizi değiştirmez; ancak bana göre- etki'yi değiştirir. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının sağladığı tarihsel bakış açısı yardımıyla Brer Rabbit ve Brer Fox'ın maceraları,kendi gülmece ve bigeliklerinden hiç bir şey kaybetmez.

İngilizlerin bakış açısıyla, on sekizinci yuzyılın ikinci yarısında, romantizm konusunda çeşitli duşunceler belirmeye başlamıştı; fakat romantızm,- Wordsworth'de ve Coleridge in 1798 tarihli *Lyrical Ballads*'ında 'doruk noktasına ulaşmıştır. Kişisel değerlerin öne çıkması, duygusallık unsuruna verilen önem, doğayla kurulan kişisel ilişki, formule edilmiş şiire karşı gösterilen şiddetli tepki, sokaktaki adama duyulmaya başlanan ani ilgi ve Orta Çağa karşı gösterilen sevgi, romantizmin belli başlı temel özelliklerindendi. Romantizm, ilk dönemlerinde duygusallıkla dolup taşmıştı; ancak Byron ve Shelley ona yergi, devrim ve sosyal protesto kavramlarını ekledi. Scott tarihsel roman la ortaya çıktı ve ölümüne doğru romantizm akımı Victorianizm'e doğru yol almaya başladı.

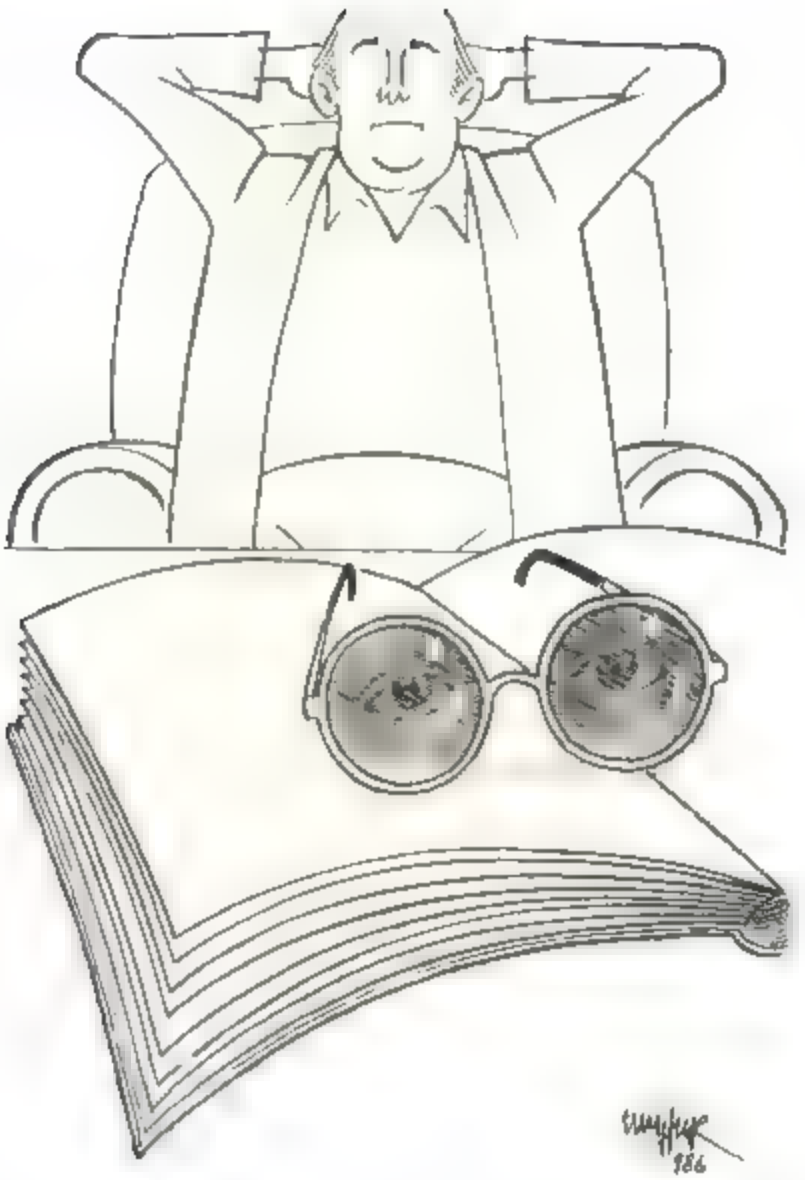
Karşılaştırmalı edebiyat alanının çalışanları, gerçekler (en acı olanları bile) peşinde koşmak yerine, bu vaatler tarafından (en güzel düşüncelere dayansalar bile) baştan çıkarılmaya razı olursa, çok kısa bir zamanda baştan çıkarma'nın kolaylıkla fahişelik'e dönüşeceğini göreceklerdir.

Fransızların bakış açısıyla, romantik karakter -butun kişiselliği, duygusallığı ve sosyal portestoyla- Rousseau tarafından sunuldu ve en belirgin biçimiyle uygulandı; ancak preromantisizm olarak adlandırılabilecek eğilimlerin varlığına karşın, romantizmin tohumları bir sonraki kuşak tarafından ekilecekti. Madame de Stael'in Almanya uzerine kaleme aldığı kitabı, birtakım yeni duşuncelerin ortaya çıkmasına yol açtı; ancak romantizm -nesirde, aşağı yukarı 1805 te Chateaubriand la başlayarak- Lamartine'in 1820 de yazılan Meditations

poétiques ine kadar şiirde etkili bir akım haline gelemedi. Hugo şiirde, dramada ve tarihsel romanda hakim bir şahsiyetti; romantizmi bu akımın kısa ömrunü tamamlayarak sahneden çekilmesinin ve kurgusal edebiyatta realizme, şiirde parnassianizme dönüşmesinden sonra da- kendi eserlerinde uzun bir süre devam ettirdi.

Almanların bakış açısıyla, kısır bir neo-klasisizm, -bu akımın tiyatrodaki iktidarsızlığının gösterilmesiyle- lessing; halk şiirine olan derin bağlılığının ve inanç ile gücun saflık ve incelikten daha önemli edebi özellikler olduğuna inanan Herder tarafınan yok edildi. Bu teorik bildiriler, şiirdeki devrimci çaba ve özellikle tiyatroda, Goethe ve Schiller'i de içeren bir grup genç yazar tarafından uygulamaya konuldu. Bunlar, 1770'lerde (şimdi *Sturm und Drang* olarak adlandırılan dönem) güçlü, karmaşık, devrimci oyunlar yazdılar. (Bu dönemden de söz ederek, aslında, karşılaştırmalı standartlardan örnekler sunmuş oluyorum: Alman edebiyatında *Sturm und Drang* dönemi, romantizmin bir parçası olarak kabul edilmiyor.) Bundan sonra dikkat çekici bir boşlukla karşılaşırız. Schiller in oyunları daha çok kontrol edilip disiplin altında tutuldu. Goethe neoklasik oyunlar yazdı ve genellikle klasik bir döneme doğru yönelmeye başladı. Hönderlin ise butun eserlerinde zaten klasik bir çizgiyi izledi. Gerçek romantizm, Schlegel ve Tieck'in edebi ve eleştirel eserleriyle, Alman halk şarkılarından esinlenen basit duygusal lirik şiirle ve E.T.A. Hoffmann tarafından en iyi biçimde sunulmuş - insan aklının karanlıkta kalmış köşelerini romantik yollarla çözme arzusunu taşıyan- fantastic kurgusal edebiyatla 1800'lerde geldi. Söz konusu akım, gunden güne gücunü yitirip değişmeye başladı ve sonunda yok oldu.

İşte sözünü ettiğimiz bu üç ulusal bakış açısı bundan ibaret. Karşılaştırmalı edebiyatın bakış açısıyla ise İngiltere, Fransa ve Almanya'daki romantik akım, kimi yöresel farklılıklarla ve daha çok karşılıklı ilişkilerle gelişimini surdurmüş tek bir birliğin simgesidir. Rousseau açılış konuşmasını yapar; fakat ölumünden önce, neoklasisizmden uzaklaşarak halk edebiyatına yaklaşan söz konusu akım, Bishop Perchy'nin İngiliz baladlarında ve Gray'in eski Norveç edebiyatına olan ilgisinde görülur. Rousseau'nun öldüğu yılda, Herder uluslararası halk türkuleri antolojisini yayınlamıştı. Neoklasisizmin terk edildiği ilk alan dramaydı; en güçlü olduğu Fransa'da ve bir edebiyat akımı olarak değerini yitirdiği İngiltere'de değil, Almanya da! Lessing ithal edilmiş, elden duşme klasik Fransız dramasını -onu Elizabethan ve özellikle Shakespeare dramasıyla karşılaştırarak- sert bir dille eleştirdi. Ve *Sturm und Drang*'ın genç oyun yazarları, Shakespeare'in himayesiyle Alman geleneğinden bütünüyle uzaklaştılar. Daha önceleri, Scot MacPherson -Ossian adlı eski bir Kelt şairine ait olduğunu söylediği oldukça kuşkulu eserleri sunarak- eski halk şiiri modasından yararlanmıştı. İngiltere'de pek az etkili olan bu eserler, Almanya'da ve daha sonraları Fransa da buyük bir çoşkuyla karşılandı. Ossian'ın şiirleri, Goethe'nin genç Werther'inin en sevdiği edebiyat eserleri olup çıktı; onun yavaş yavaş yok olmasında ve intiharında kullanıldı. Kısmen yabancı unsurlar etkisinde bir gençlik ayaklanması olarak gelişen *Sturm und Drang* dönemi sürekli olamadı. Wordsworth, *Lyrical Ballads*'da kendi payına düşen şiirleri yazmadan önce, bir sure Rousseau'dan ve Fransız İhtilalinden ilham aldığı Fransa'da kaldı. Bu cildin yayınlanmasından kısa bir süre sonra Coleridge, yeni edebiyat ve felsefenin ömur boyu kendisini etkilediği Almanya ya gitti. Mademe de Stael'in Almanya üzerine yazdığı kitabında sözünü ettiği etkilenmeler bunlardır. Bu kitapta sunulan düşünceler, kimi Fransız gelenekleri için öyle bayağı idi ki Napoleon kitabın basımını uç yıl suresince yasakladı ve nihayet 1813'te yayınlandığında, romantizm İngiltere ve Almanya'da doruk noktasına ulaşmıştı. Muhtemelen Fransa da bu



akım daha uzun bir süre devam etti, çunkü klasisizm o ülkede oldukça köklü bir geleneğe sahipti. Byron un sesi Lamartine'de oldukça açık bir şekilde hissediliyor; tıpkı en sevdiği Ossian ın etkisi gibi... Fransız romantizminin diğer iki alanındaki İngiliz etkisi olağanustü bir düzeydedir. Victor Hugo, klasik dramadan, hakkında eleştirel bir kitap yazdığı Shakespear'in aşkına vazgeçti; tıpkı Lessing'in altmış yıl önce Almanya'da yaptığı gibi. Aynca Scott un etkisiyle tarihsel romanı da benimsedi; ancak bu konu burada ele alınacak nitelikte değildir. Romantizmin bu üç ülkenin herhangi birinde bağımsız olarak ele alınmasının pek bir anlamı olmayacağını ve böyle bir çalışmanın bu üç ülkedeki gelişmelerin topluca değerlendirilmesi sonucunda yararlı ürünler verebileceğini ve bunun ulusal bir bağlamda ele alınamayacağını, Avrupa'nın bütününu ilgilendiren bir sorun olduğunu belirtmekle yetineceğim.

Şimdi bütün bu söylediklerimizi geleceğe doğru -daha çok uyan niteliğindeki- kısa bir bakışla kapamanın sırası geldi de geçti bile. Dunyanın birbirleriyle sürekli alışveriş halinde olan ve surekli birbirlerine gereksinim duyan pek çok bölgesi doğrultusunda ayarlanıp akort edilmiş karşılaştırmalı edebiyat -inancını ve dürustlugünü yitirmediği sürece- çok parlak bir geleceğe ulaşacaktır. Gunumüzun ve geleceğin propaganda savaşı içinde, inandırma ve vaatlere kanma yöntemleriyle aldatılmak oldukça kolay. Karşılaştırmalı edebiyat alanının çalışanları, gerçekler (en acı olanları bile) peşinde koşmak yerine, bu vaatler tarafından (en guzel duşuncelere dayansalar bile) baştan çıkarılmaya razı olursa, çok kısa bir zamanda baştan çıkarmanın kolaylıkla fahişelik'e dönüşeceğini göreceklerdir. Aldatmak amacıyla Stephen Foster'in şarkı sözleriyle bile oynasak, inanç ve dürüstlüğümüz yok olacak, bilim adamları olarak hiç bir yararlı yanımız kalmayacaktır. Karşılaştırmalı edebiyat araştırmacısı, bilimsel hedefini (=dunya edebiyatının mümkün olan en buyuk kavrayış ve değerlendirmesi) asla yitirmemelidir. İşindeki dürustluğunden şaşmazsa, kendiliğinden daha pek çok başarılara ulaşacak ve dünya ilişkilerinde söz sahibi olacaktır.

OĞUZ OZDEM

uzaklıklar

· oluş -
betimleyemem var kılamam seni
Yalnızım yetcrince yok olamadım daha

uzaklıklar I
kim o
sesin resmi mi çizgisiz
taşplakta dönen
adımla seslendin
tanıgımdır dudakların
çok uzaklardan geldı
çook yalnızlığın
son adım sandım sonsuzlukta
biz mi benzettik şiiri suya
içemem
bir dalga sesiydi mesafe
şiddeti
taş ve ateş
geç vardım uzaklığına
sil benden önceki beyaz taşları
açık biri birinden güzel pencereler
ateşlense ellerim
gelir mi yaz
ülke değilsin
savaşlardan arta kalan
sınır çizemem aşka
sevgili siz ülke siz
tez gel
ben bu şehri uşüyeceğim

uzaklıklar VI
geldin başladı gittin başladı
soylu bir bulutta soluğun

kırıldı en kalın yerinden ayna
inceldi ikiz oldu

ellerim diyorum masa diyor ağaçlar
sanki biliyor gizi o evin annesi

hani diyorum nerede o çok soyut

GÖKSÜN YAZICI

kapıaltı ve on bir gülüş

Oturmaktan uyuşmuş dizlerini ovalarken isterse oturabileceğinin söylenmesi şaşırttı onu, şaşkınlıkla ayağa kalkıp koridoru arşınlamaya başladı, bir o köşe bir bu köşe, yürümek istiyorsan ağırdan al işi yorma bacaklarını, yavaş yürüyordu çok yavaş hızlandırmalıydı adımlarını, yaralarını temizle, hangi yaralarım, bir bardak kırıp cam kırıklarının üzerinde yürümeliyim diye düşündü ama canının yanmasını istemediği için bu düşünceyi sopayla kovaladı. Bir o köşeye bir bu köşeye yürürken Kapı' nın önüne gelişi oturmak isterse oturabileceğini söyleyen sesin tersine şaşırtmadı onu, Kapı kapalı, Kapı açıktı o hiçbir kapıyı kapatmazdı, hayır kapı kapalıydı rüzgar Kapı' yı kapatmıştı ve tekrar açacaktı, rüzgar kapıyı tekrar açınca içeriye girip girmemekte kararsız kaldı, ne temiz ne düzenli bir yer, odanın burası onun muydu, bilmiyordu- dağınıklığa bakarken biraz önce oturmakta olduğu koltuğu tanıdı, içeriye girdi, temizlemeli, düzenlemeli derken eline geçen kağıtları atmaya hazırlandı, hayır onlar anılar, ne anısı, koltuğun üzerine çıkıp yukarıdaki raftan kağıtları alırken, bibloyu kıracağını söyleyen sesi duydu, bib-lo, bib-lo, yerden biblonun kırıklarını toplarken ilk kez gülümsedi. (Rüzgar kapıyı tekrar kapattı).

Nasıl da yorulmuşsun, dinlenmelisin artık, kağıtları atmak zorunda mıyım diye düşündü, bir silgi, kağıtları kurtarabilir, neyin silinip neyin silinmeyeceğine karar vermek uzun bir çalışmayı gerektiriyor, daha hızlı çalışmalıyım, yeterince dinlendin artık çalışmalısın, yorgunluğu sırtında hissederken gerinmenin ağrılarını geçireceğini düşünerek gerindi, atılacak kağıtları ayırmıştı, büyük bir işti bu, kendisiyle övündü tekrar, tekrar diyorum çünkü koridorda bir o köşeye bir bu köşeye yürürken de övünmüştü kendisiyle, bu odada kağıtlardan başka birşey yok muydu, bir masa vardı, tavana -odanın yüksekliği beş metreydi,- kadar uzanan kütüphane oldukça fazla yer tutuyordu, onu atsa dolaşmak için yer açılırdı, yapmak istediği kütüphaneyi iterek duvarda bir delik açmak ve kütüphaneyi bu delikten fırlatmakken halıyı çekince neden halıyı çekti, bilmiyordu- kütüphane odayı biraz daha daralttı, ne tuhaf diye düşündü, ne tuhaf, gücünün yalnızca yerini daralttığını söyleyerek hantal yatağın yanına gitti, yatağı üzerine abanmış

kocadan kurtulmalıydı, yorganı kaldırdı, yatağı rahat bir nefes aldığında ikinci kez gülümsedi, gülümsemesi ona yatağının yünlerini dökebilme gücü verdi, etrafa yünler saçılınca yatağın rahat olduğu söylendi, uyu uyu, bu gece yanımdan ayrılma -gece çabuk gelir- ve uyumamı öğütleme bana, esniyorum, esneme o bile yeterince uyku kaçırıcı, uyumak istiyorum bana ninni söyle, horlama seslerinden korunmak için pamuk ararken ayırdığı kağıtlar, birbirine karıştı, hangisi atılacaktı, hangisi atılmayacaktı, tekrar uzun bir işe girişmek istemediğinden kağıtların hepsini halının üzerine attı, kağıtların yere düşmesiyle horlayanın uyanmasını istedi ama horlayan uyanmadı.

Aradığın orada, sen ne zaman uyandın, horlamalarından kurtulmak için kulaklarıma pamuk tıkamıştım, ben uyumadım yalnızca sana uyumanı söyledim, şimdi de aradığın orada diyorum, aradığım bir şey yok yalnızca öncelik tanırım, kaldırıp atmak için hepsi birbirine karıştı, şimdi hepsini atacağım, yazık bir hayal kırıklığı daha, hayal kırıklığını unutmanın yolu uyumaktır, uyu uyu...u...u, aynı sözlerin tekrarlanmasından sıkılıp gramofondaki plağı değiştirdi.

İki türlü müzik dinlenir biliyor muydun; müziği teknik olarak dinlemek ya da müziğin içine girmek, birbirlerinin karşıtı mı bunlar, iki türlü müzik dinlenir biliyor muydun, tekrar etmekten başka bildiğin yok diye söylenirken bedeni müziğe eşlik etmekteydi, gezinmek için ayağı kalktığında sallanan bedeni Kapı' ya çarpınca birden ürktü, eğer İçerideysen Kapı ya dikkat etmelisin, dışarıdaysan yine Kapı ya dikkat etmelisin, teşekkürler, bir şey değil, itaat güzeldir cümlesini duyduğunda üçüncü kez gülümsedi, söylediğimi unuttun mu iki türlü müzik dinlenir, hadi koyul işe söylediklerimi yaz, olur, itaat güzeldir cümlesini ikinci kez duyduğunda dördüncü kez gülümsedi, iki türlü olabilir, elindeki kağıdı fırlatınca, kağıt diğer kağıtların üzerinden kayıp Kapıaltından dışarı çıktı, yazısı yarım kalmıştı, neydi bu iki türlü olan, iki tür nasıldı, hiçbiri yoktu kağıtta, hayır yazısının yarım kalmasına üzülmemişti, ileride eksiğini tamamlamayı umuyordu.

Duvardaki çizgi, kim çizdi, çizgi duvarı bölmüş gözümü rahatsız ediyor, duvarın çizgili kumaşlara benzediğini düşünüp beşinci kez gülümsedi, devam etmelisin, eline aldığı kağıda, her şeyin bir çizgisi vardır cümlesini yazdı, çizgili kumaşlardan çıkmış tumturaklı bir söz, kağıt diğeri gibi elinden fırladı, kağıtların üzerinden kayıp Kapıaltından dışarı çıktı, anlatacakları yarım kalmamıştı, fazlasıyla tamamlanmıştı, devam etseydi çizgili kumaşlardan bahsedecekti ki bu da onu gözden düşürürdü, kendisiyle övündü, herşeyin bir çizgisi vardır, ağırbaşlı bir söz, be-

şinci kez gülümsedi.

Kara kaplı defterler ne işe yarar, gereksiz bir soru,hiç merak etmedin mi, hayır çünkü biliyorum, herşeyi bildiğini sanıyorsun, haklısın sanıyorum ama kürk nasıl temizlenir bilmiyorum -her şeyin içinde kürkün nasıl temizleneceği de vardır. Bir kağıt alıp kağıdın bir köşesine her şey yazdı, diğer ucuna kürk temizlenmesi kağıdı katlayınca yan yana geldi yazdıkları, her şey: kürk temizlenmesi, hep yanlış yapıyorsun, haklısın hep yanlış diye düşünürken altıncı kez gülümsedi.

Dünyada yalnızca siz kalsaydınız, sen ve o güzel olurdu değil mi, hayır çünkü boş dünyada dilediğimizce yaşayabilirdik, hep yanımda olurdu, bilirsin mutluluk tedirginlik uyandırır insanda, tedirginlik de karın ağrısı yapar bu karın ağrısı dünyanın öbür ucuna gönderir insanı bu yüzden istemezdim onunla kalmayı, olmaz kelimesini kağıda yazınca düşüncelerinde kararlı olduğuna inandı, ama bir hikaye anlatıldı kulağına cenneti ve cehennemi inkar eden bir insanın bin yıl mezarında kaldıktan sonra sıkılıp onlardan birine gitmek için yola çıktığının hikayesi, yüzün gölgelenmesin, yalnızca bir hikaye, kararlı düşüncelerinin yanına ekledi, kağıt Kapıaltı'ndan dışarı fırlarken yüzü ilk kez ifadesiz kaldı.

Sesinin çıkmadığını fark ettiğinde yedinci kez gülümsedi, boş bir kağıdın ona uzatıldığını hatırlamıştı, sorulan olmayan bir sınav kağıdı idi bu boş kağıt, ya soru sormazlarsa, gülmeliydi, sorulmayan soruya ne cevap verilirdi ki, zaten yedinci gülümsemesi bir anlamda da sorulmayan bir soruya cevaptı, gülüşünü duymayacak hiç kimse, duymayacaklar, neden gülüyorsun, duymayacaklar, cevap olarak uzak yerlere gitmelisin, ah, evet sorulmayan soruyu ve sorunun cevabını bulmak için uzak yerlere, kimi cevap arar, kimi cevabına soru arar, kimi benim gibi hem cevabı hem soruyu arar, hayır, hiçbir yere gitmeyeceğim burası benim yerim oldu, ama uzak yerleri düşlerimde görüyorum hala.

Doğru söyle, sen de bunu istiyorsun, dünyada yalnızca ikimizin kalmasını mı evet, ama olsa bulsa bir araya gelse, eline kağıt almadı ve yazmadı olsa bulsa bir araya gelse sözlerini binlerce kez tekrarladıktan sonra doğru her şey çok güzel olurdu.

Neden söylemedin, söyleyemezdim, söyleyemezdin, söyleyebilir miydim, sende kalmalı, kalmalı, Kapıya açılmasını söylemelisin, kapı'ya açılmasını söylemeliyim, bir kağıda açılsın yazdı, kağıt Kapıaltı'ndan çıkıp diğerlerinin arasına karışırken yüzü ikinci kez ifadesiz kaldı, bir kez daha gülümseyebilmesi için eline kağıt alması gerekiyordu ama gülümsemenin farklı yollarını bulabilirdi.

Yatağının yünlerini topladı, ama yünleri kılıfın içine doldurmadı, bulduğu yeni oyun; yorganı yünlerin üstüne örtmekti, bu oyunla eğleneceğini sanıyordu, gülecekti parça parça yünlerin üzerine örtülen yorgana ama biraz sonra O da fark etti bu oyunun can sıkıcılığını, yorganı Kapıaltı nın önüne tepelemeye karar verdi, iyi görebiliyorum artık, halıya bak, halının tek renginde oyun bulamadı, ama halının tozlandığını fark edip, halıyı ters çevirdi ki halının tozları dökülsün, tavana bak, tavanın tek rengini gördü ama ışık gözlerini kamaştırdı, yere uzanıp gözlerini kapatmadan önce gramafona yeni bir plak koydu -aslında yalnızca bir plağı var ama plağın çalan yüzünü değiştirince başka olduğuna inanıyor, plağın bir yüzü uyan diğer yüzü uyu, gramafon daha fazlasını söylemez- ve düş görmeye koyuldu (tam da yola koyulmak gibi neler göreceğim ne zaman bitecek ne kadar sürecek endişeleri ile, endişeler ise düşlerin tüm güzelliğini bozuyordu): 'Odadaymış ama oda biraz daha genişmiş, yeni eşyalar eski eşyaların yerini almış eski eşyaların yerini almayan yeni eşyalar da varmış, tozlarının dökülmesi gereken bir halı yokmuş, duvarı sıkan kütüphane eskisi kadar hantal değilmiş, yeni eşyalar arasında fanusun içindeki balıklar -fanus eskiden de varmış bitkiler ve küçük bir fener varmış, fener aslında iki taneymiş biri hemen kullanılmak içinmiş, diğeri yedek beklemek zorundaymış ama düşünde hiç istekli değilmiş yedek feneri kullanmaya. Gramafonun yanında plaklar varmış, yeni plaklar, ama hepsinin aynı olduğuna yemin edebilirmiş. Bir türlü soramazmış bunları getirenin neden aynı plakları getirdiğini. Aslında yeni eşyaları kimse getirmemiş, kendisi gidip almış uzak yerlerden, hanlarda kalmış yolları görmüş ama oraları hiç hatırlamazmış' Oyunbozanlık edip gözlerini açtı tekrar kapattı ve ona söyleneni duymadı, istediğin düşü göremezsin, gözlerini boşuna kapama: 'oda biraz daha genişlemiş yeni eşyalar eklenmiş yeni eşyalarına, bir çiçek güzel kokular saçıyormuş, altı tabak kırılmayı bir koltuk oturulmayı bekliyormuş, ama koltuk çok küçükmüş. Eşyaları getirenin koltuğu neden bu kadar küçük getirdiğini soramıyormuş. Aslında eşyaları kimse getirmemiş, kendisi gidip almış uzak yerlerden, hanlarda kalmış yolları görmüş ama oraları hiç hatırlamazmış'. Hatırlayacağım, 'Oda biraz daha genişlemiş, hatta yüksekliği bile artmış, öyle ki kütüphanesi üç katlı ev yüksekliğindeymiş, büyük bir küp yerleştirmişler odanın bir köşesine. Halının üzerinde ayak izleri varmış, izler arasındaki uzaklıklardan anlamış ki büyük adımlar atılmış, bir köşeden diğer köşeye. Üçüncü bir fener eklenmiş diğerlerine ama fenerlerin içinde mum yokmuş. Eşyaları getirenin neden mumu getirmediğini soramazmış. Ama eşyaları kimse getirmemiş kendisi gidip almış uzak

yerlerden, hanlarda kalmış, yolları görmüş ama oraları hiç hatırlamazmış" Hatırlayacağım "Oda çok genişlemiş, öy lesine ki duvarları göremiyormuş, bir ses odada olduğunu söylemese açıkta olduğuna bile inanabilirmiş. Kütüphanesi kaybolmuş, hani kütüphanenin duvara yapışık olduğunu bilmese gittiğine inanacakmış. Masayı göremiyormuş, yatağı uzaklarda bir karartıymış. Halıya bakmış, halı çok tozluymuş. Halıyı kimse getirmemiş, halı en baştan beri varmış". Hatırlamaktan umudu kesip ayağa kalktı, halının "düzünü çevirdi" yorganı Kapıaltı' nın önünden kaldırırken Kapıaltı' nda gelen küçük rüzgar elini yaladı, ne gülümsedi, ne de yüzü ifadesiz kaldı.

Gidemezsin, gideceğim gidebileceğimi biliyorum, yüzü üçüncü kez ifadesiz kaldığında gözüne ilişen çanta onu sekizinci kez gülümsetti, gidemezsin Kapıaltı henüz doymadı vereceğini vermedinki karışasın aralarına, doğru söylüyorsun saldırmamaları için doyurmalıyım, odadaki tüm kağıtları toplayıp kağıtlara kelimeler yazdı, dağ, toprak, yosun, hava, okumak, Kapıaltı'ndan dışarı attı kağıtları, kağıtların gidecekleri yere gittiğini düşünerek kapıyı açtı: KORIDORU UNUTMUŞUM, yüzü dördüncü kez ifadesiz kalırken kağıtları toplamaya karar verince dokuzuncu kez gülümsedi, kağıtları toplarken üzerinde başka birisinin el yazısını taşıyan kağıdı bulduğunda bu koridorun bir başka Kapıaltı'nın da koridoru olduğunu anladı, yazılanı okudu: son domino taşıyım, kağıtlarla birlikte içeri girmişti, kapıyı kapattı, onuncu kez gülümsedi. On birinci kez gülümsedi...

GELECEK SAYIDAN BAZI BAŞLIKLAR

- **Gökhan Cengizhan** / Popüler Edebiyat Tarihi: 1980 - 87
- **Selçuk Budak** / Anti-Düzen Fetişizmi
- **Aysu Erden** / Çözümleyici Yazın Eleştirisi ve Bir Kısa Öykü
- **Czeslaw Milosz** / Sürgünde Bir Yazar

ARTIK ASAF KONUR SOKAK'TA OLMAYACAK...

Herşeyin aynı noktada olduğu ve değişmediği gün gibi ortada. Sanki bir postmodern söylem gibi durmadan yinelenen ilerleme vaadleri barların, mazdaların ve televizyon kanallarının yaydığı ışıltılı yanılsama Sivas'ta gerçek yüzünü gösteriyor. 12 Eylül karanlığının ve süregelen hükümetlerininin, sözettiği *"alınan mesafelerin"* arkasında yeşertip büyüttükleri gerçek artık küçümsenemez. Her resmi dairenin garajına kurulmuş mescidlerde zora dayalı, gizliden gizliye süren psikolojik savaş, imam hatip okullarının çığ gibi büyümesi ve *"% 99"* edebiyatını şimdi anımsamamak elde değil. Artık bu noktada *"islamcı aydın"* tanımlaması gülünç kaçıyor. Çünkü gerçek tektir. Basit bir mantıkla bile yola çıkarsak bunun böyle olduğunu görürüz. *"İslamcı"* olmak için her halde *"asırlar önce"* o dönemin sosyolojik gerçeğine göre yazılmış kitaba inanmak gerekiyor. Kuran'a inanan Habermas okuru *"aydın"* tipi de herhalde, inançları yüzünden ateşe verdikleri hasımlarını zevkle izleyen insanların yaşadığı bir ülkede normal karşılanabilir ve onlarla birlikte toplum projeleri üretilmeye kalkışılabilir.

Yüzyıllar boyu insanları köleleştirmekten başka bir işe yaramamış bütün büyük dinler insanların beyninde var oldukça kana batmış bu dünya büyük bir sunak olmaktan ileriye gidemeyecektir. Sivas'ta engizisyon alevleriyle yanan onlarca arkadaşımız çıkan alevlerin arasından bizim aydınlığımızı işaret ediyorlar. İnsanların yüzyıllardan beri kanıyla suladığı hedefi...

Artık Asaf Koçak Konur Sokak'ta her zaman ışıl ışıl temiz gözleriyle *"merhaba Ahmet"* demeyecek, Uğur Kaynar sırtına yüzyılların yükünü taşıyormuş gibi astığı çantasını taşırken görünmeyecek, Behçet Aysan, hayranı genç kızlarla Ekspres'te olmayacak, hiç konuşmamış olanların, uzaktan görmüş olanların bile küçük zayıf gövdesini sevdikleri Metin Altıok* belki de Ahmet'in O'nun için yazmış olduğu *"Severim Metin Altıok'u böyle masalarda / Sihirbaz Mandrake'nin en yorgun haliyle oturuyor"* dizelerini okuyamayacak... Ve sanat edebiyat ve O'nların yazdıkları insanlığın ortak duygu ve değerlerini gizliden gizliye insan bilincine işlemeye devam edecek; gerçek insanlığın gerçek kardeşliğine böyle ulaşılacak...

**Bu satırlar yazıldığı sırada Metin Altıok koma halindeydi.*

Ahmet Yıldız

YENİ KURAM, BİLİM, ARAŞTIRMA, İNCELEME, DENEME YAZILARINI VE ÇEVİRİLERİNİ DURU BİR DİL VE TÜRKÇE TERİMLERLE ZEVKİNE VARARAK OKUMAK İSTİYORSANIZ... KURAM KİTAP DİZİSİ ÇIKTI!

ABONE İÇİN
BANKA: İŞ BANKASI
ARNAVUTKÖY ŞUBESİ
HESAP NO: 1121 3009 0054
YILLIK (2 KİTAP) BEDELİ:
130.000 TL

KUR YAYINCILIK, DUBARACI SOKAK 60, 80630 ARNAVUTKÖY, İSTANBUL, TEL: 263 29 68